

Holger Bär

Maschinen malen
Machines Painting

Mit Beiträgen von / **With contributions by**
Martin Oskar Kramer, Heinz Stahlhut,
Stefan Asmus & Andreas Bienert

Galerie Deschler, Berlin



Inhalt / Contents

Zu den Autoren / About the Authors	5
Von Icons zu Idolen / From Icons to Idols	7
<i>Im Gespräch mit Holger Bär / A Conversation With Holger Bär</i>	9
Stefan Asmus, <i>Wie Maschinen Menschen sehen / How Machines See People</i> (2000)	15
Martin Oskar Kramer, <i>Science Fiction in Reverse</i> (2004)	23
Andreas Bienert, <i>Text</i>	32
Preußisch Blau Berlin / Prussian Blue Berlin	39
Martin Oskar Kramer, <i>Tradition und Moderne / Tradition and Modernity</i>	41
Parks und Landschaften / Parks and Landscapes	55
Heinz Stahlhut, <i>Parks und Landschaften / Parks and Landscapes</i>	57
Stiche / Engravings	75
Ausstattungsverzeichnis / List of Exhibitions	82
Biografische Angaben / Biographical Information	84



Seoul, 2007. (Zweiteilig / Two parts). Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 50 x 150 cm,
Öl auf gestochener Aluminiumplatte / Oil on aluminum engraving, 50 x 50 cm.

Veröffentlicht von / Publisher:	Marcus Deschler
Herausgeber / Editors:	Martin Oskar Kramer, Holger Bär
Übersetzungen / Translations:	Martin Oskar Kramer
Lektorat / Proof Reader:	Simone Wiechers
Gestaltung / Design:	Martin Oskar Kramer
Fotos / Photographs:	Holger Bär, Martin Oskar Kramer
Druck / Printed by:	Druckerei Conrad GmbH, Berlin
Auflage / Edition:	800 Exemplare / copies

© Holger Bär, die Autoren / the authors & Galerie Deschler, Berlin, 2010

Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung / Published in conjunction with the exhibition
Holger Bär—Parks and Landscapes, Galerie Deschler Berlin, 28. Mai/May – 17. Juli/July, 2010

ISBN 978-3-9812880-1-8

Galerie Deschler Berlin

Auguststraße 61
D-10117 Berlin, GERMANY
Tel: +49 (0)30 283 32 88
www.deschler-berlin.de
info@deschler-berlin.de

Zu den Autoren / About the Authors

Dr. Stefan Asmus hat Geistes- und Gesellschaftswissenschaften mit Schwerpunkt Systemtheorie bei Niklas Luhmann in Bielefeld studiert, sowie Kommunikationsdesign und Neuere Ästhetik bei Bazon Brock in Wuppertal. Nach Lehrtätigkeiten in Wuppertal und Kassel ist er seit 2001 Professor für Interaktive Systeme und seit 2006 Dekan des Fachbereichs Design an der Fachhochschule Düsseldorf .

Dr. Stefan Asmus studied humanities and social sciences with a major in systems theory with Niklas Luhmann in Bielefeld, as well as communications design and new aesthetics with Bazon Brock in Wuppertal. After teaching in Wuppertal and Kassel, he came to the University of Applied Sciences, Düsseldorf, where he has been Professor of Interactive Systems since 2001 and dean of the Department of Design since 2006.

Der Kunsthistoriker **Dr. Andreas Bienert** arbeitet in der Informations- und Kommunikationstechnik der Staatlichen Museen zu Berlin — Stiftung Preussischer Kulturbesitz. In seine Zuständigkeit fällt der Aufbau elektronischer Museumsinventare und vernetzter Dokumentationsverfahren. Er hat zu architekturikonologischen Fragen, insbesondere zur Gefängnisarchitektur, zur Sammlungsdokumentation sowie zur Medien- und Web-Geschichte publiziert.

The art historian **Dr. Andreas Bienert** works at the information and communication technology of the Berlin State Museums—Prussian Cultural Heritage Foundation. He is responsible for the establishment of electronic museum inventories and networked documentation procedures. He has published on questions of architectural iconology, particularly with regard to prison architecture, on the documentation of collections, as well as on the history of the media and the web.

Dr. Martin Oskar Kramer hat 2002 an der Princeton University, USA, bei Carol Armstrong und Hal Foster im Bereich moderner und zeitgenössischer Kunstgeschichte und Kunsttheorie promoviert und lebt als freier Kunsthistoriker in Berlin.

Dr. Martin Oskar Kramer received his Ph.D. in modern and contemporary art history and theory at Princeton University, USA, in 2002, having studied with Carol Armstrong and Hal Foster. He is now a free art historian in Berlin.

Dr. Heinz Stahlhut hat Kunstgeschichte, Geschichte und Klassische Archäologie in Berlin und Basel studiert, in der Fondation Beyeler gearbeitet und war sieben Jahre als Kurator am Museum Tinguely, Basel. Seit 2009 ist er Leiter der Sammlung Bildende Kunst der Berlinischen Galerie.

Dr. Heinz Stahlhut studied art history, history and classical archaeology in Berlin und Basel, has worked at the Fondation Beyeler, and was curator at the Museum Tinguely, Basel, for seven years. Since 2009 he has been Curator of Fine Arts at the Berlinische Galerie, Berlin.

Von Icons zu Idolen
From Icons to Idols



Holger Bär mit/with *makina1*, Atelier/studio Rheinstraße, Wuppertal, 1997.

S.10: Drei Icons: *Mauszeiger, Computer, Sanduhr*, 1994. Öl auf Leinwand, je 30 x 30 cm.

p.10: Three Icons: *Mouse Pointer, Computer, Hourglass*, 1994. Oil on canvas, 30 x 30 cm each.

8

S./p.11: Malkopf *makina* malt HEX Code / Painting nozzle *makina* is painting HEX code, New York, 1999???

Im Gespräch mit Holger Bär / A Conversation with Holger Bär

Wie bist du auf die Idee mit der Maschine gekommen?

What gave you the idea with the machine?

Als ich in den späten 80igern mit Computern in Berührung kam (Atari St), wurde mir schnell klar, dass in dieser Technologie jede Menge gestalterisches Potenzial steckt. Ich begann mit minimalistischer Grafik und benutzte die ersten Digitizer um Fernsehbilder zu erfassen und in Malerei umzusetzen. Ich druckte mir die Computergrafik per Nadeldrucker aus und malte diese dann Pixel für Pixel mit Ölfarbe auf Leinwand. Der Umgang mit dem Computer machte mir schon nach kurzer Zeit klar, dass ein Computer auch Automatisierungsaufgaben erfüllen kann. Die Idee zu einer Mal-Maschine war damit geboren, aber von der Idee bis zur Realisation sollten noch mehr als 3 Jahre vergehen. Meine Maschinenbau und Programmierkenntnisse waren minimal, aber mit Hilfe von Freunden (Keith & Koep Elektronik) konnte ich Schritt für Schritt mit viel Frustration aber mit Hartnäckigkeit doch zum Ziel kommen. Im Dezember 1989 lief die Maschine zu ersten Mal. Bis aber Bilder aus den ersten Versuchen entstanden, sollte noch etwas Zeit vergehen.

When I first encountered computers in the late 1980s (Atari St), I quickly realized that this technology had a lot of creative potential. I started with minimal graphics and used the first digitizer to capture TV images and render them in painting. I used a needle printer to print out the computer graphics and copied them pixel by pixel in painting on canvas. Using a computer it soon became clear to me that a computer could also be used for automating tasks. The idea of a painting machine was thus born, but it took more than three year to take the step from idea to implementation. My skills in engineering and programming were minimal, but with a little help from friends (Keith & Koep Electronics) I could approach the goal step by step, with a lot of frustrating moments, but also great determination. In December 1989, the machine ran for the first time. But it took still more time to produce images from these initial experiments.

Geht es mehr um die Maschine oder mehr um die Bilder?

Is it more about the machine or more about the images?

Ich glaube, dass der gesamte Prozess von der Entwicklung der Maschine bis zu den Bildern schwer getrennt bewertet werden kann. Aus meinem Maleratelier wurde ein Labor mit diversen Versuchsaufbauten, deren Ergebnisse mit Spannung erwartet werden. Manchmal dauert ein Malprozess Wochen und wird komplett verworfen, um Teile der Maschine umzubauen und mit ge-

änderter Technik weiter zu arbeiten. Schließlich werden alle technischen Neuerungen im Hinblick auf die Ergebnisse (Bilder) getätigt.

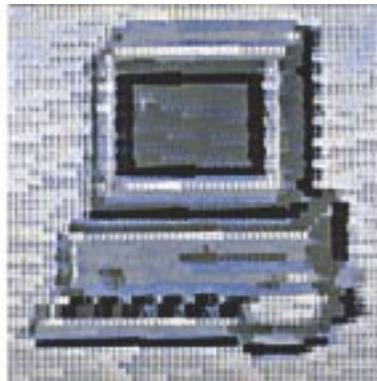
I think that the entire process, from developing the machines to creating the images, can not really be split up and assessed in parts. My painting studio turned into a laboratory with diverse experimental equipment whose results were always highly anticipated. Sometimes a painting process would take weeks, only to be discarded in whole in order to reconfigure certain parts of the machine and continue with the modified technology. Ultimately all technical innovations were carried out with regard to the results, i.e. the images.

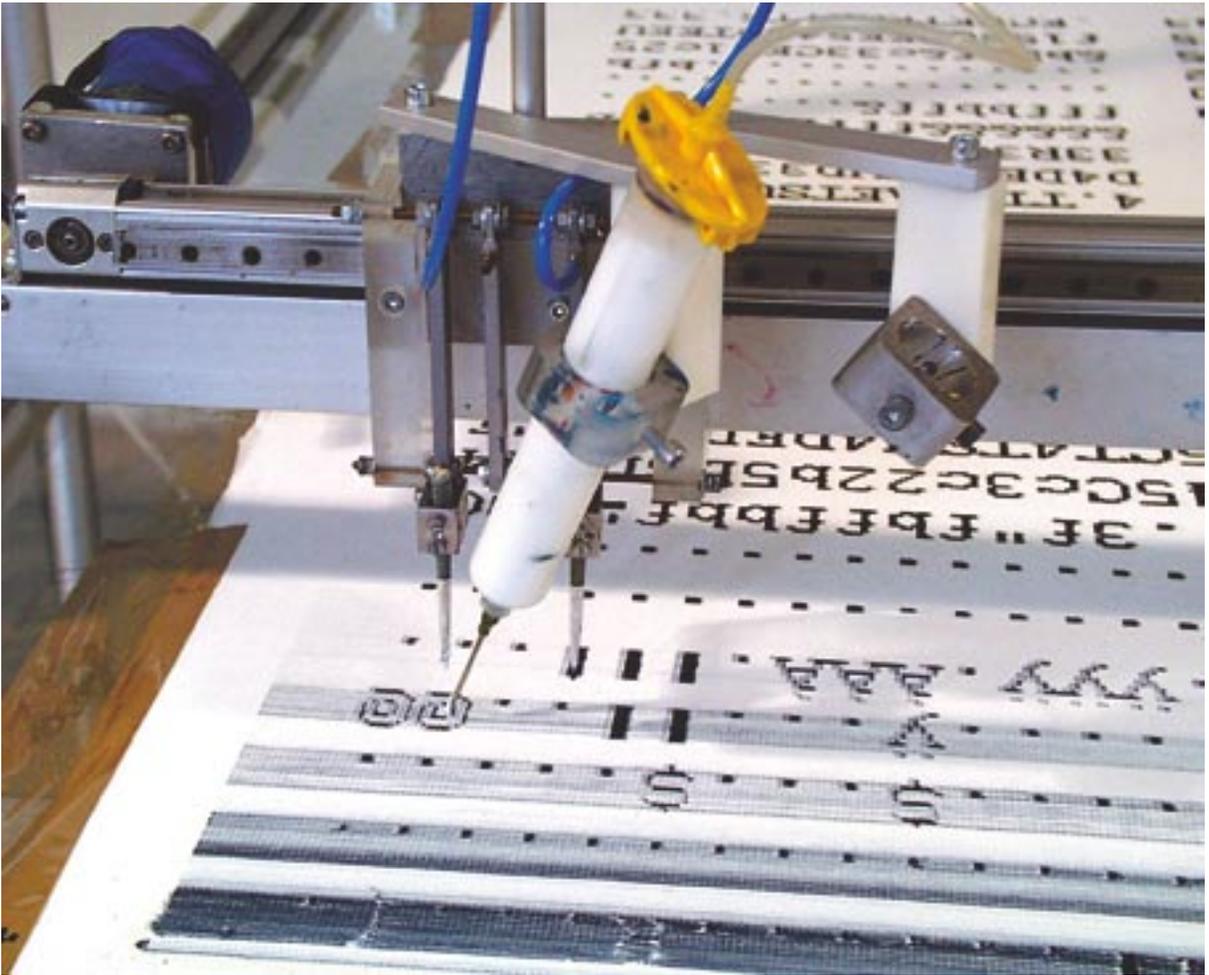
Wie sind die ersten Motive entstanden?

How did you come up with your subject matter in the beginning?

Zu Beginn der Arbeit mit den Maschinen waren die Möglichkeiten sehr begrenzt. Auflösung und Geschwindigkeit waren noch so niedrig, dass nach Stoppuhrtest feststand: Durchschnittsgeschwindigkeit pro Punkt 20 Sekunden. Mit dieser Geschwindigkeit würde es Monate dauern, ein Bild mit einer Auflösung von 400 x 400 Pixeln zu malen, also entschied ich mich für eine sehr geringe Auflösung der Bilder. Ich startete also mit Motiven, die auch bei geringer Auflösung einen hohen Wiedererkennungswert haben würden. Portraits und Icons.

At the beginning, the possibilities in working with the machines were very limited. Resolution and speed were so low that after a timed test it was determined that the average speed per dot was 20 seconds. With this speed it would take months to produce a painting with a resolution of 400 x 400 pixels. I therefore decided to paint images with a very low resolution. I began with images that would be highly recognizable even at low resolutions. Portraits and icons.





Wie unterscheidet sich dein Arbeitsprozess von dem eines traditionellen Malers?

How is your working procedure different from that of a traditional painter?

Für mich hat sich der physisch-psychische Abstand zum Bild stark vergrößert. Ich bin nicht mehr so emotional im Werdungsprozess eines Bildes involviert. Das hat Vor- und Nachteile. Ich bin meinen Arbeiten gegenüber wesentlich kritischer als früher. Das „Abenteuer Malerei“ ist jetzt nicht mehr so stark an mein vegetatives Nervensystem angeschlossen, dadurch ist das Selbsterleben im Arbeitsprozess sehr verändert und wird sich weiterhin durch neue technische Umfelder weiter verändern.

For me, the psycho-physical distance to the image has substantially increased. I am no longer so emotionally involved in the creation process of an image. There are advantages and disadvantages to that. I am much more critical of my works than I used to be. The "painting adventure" is no longer

so intimately linked to my vegetative nervous system. This profoundly changed my self-perception in the working process, and it will continue to change it with new technical environments.

Wie geht es weiter, was willst du noch entwickeln? What is next, where do you still want to go?

Von 1995 bis 2000 konnte ich durch das Sponsoring von FESTO neue Maschinen entwickeln und diese mit einer Art neuronaler Netzwerk-Intelligenz ausstatten. Leider konnte ich das gesamte Projekt noch nicht zu einem für mich befriedigendem Abschluss bringen. Also werde ich vielleicht mit ein wenig Hilfe von Außen mein Ameisenprojekt (Phase 4) noch realisieren.

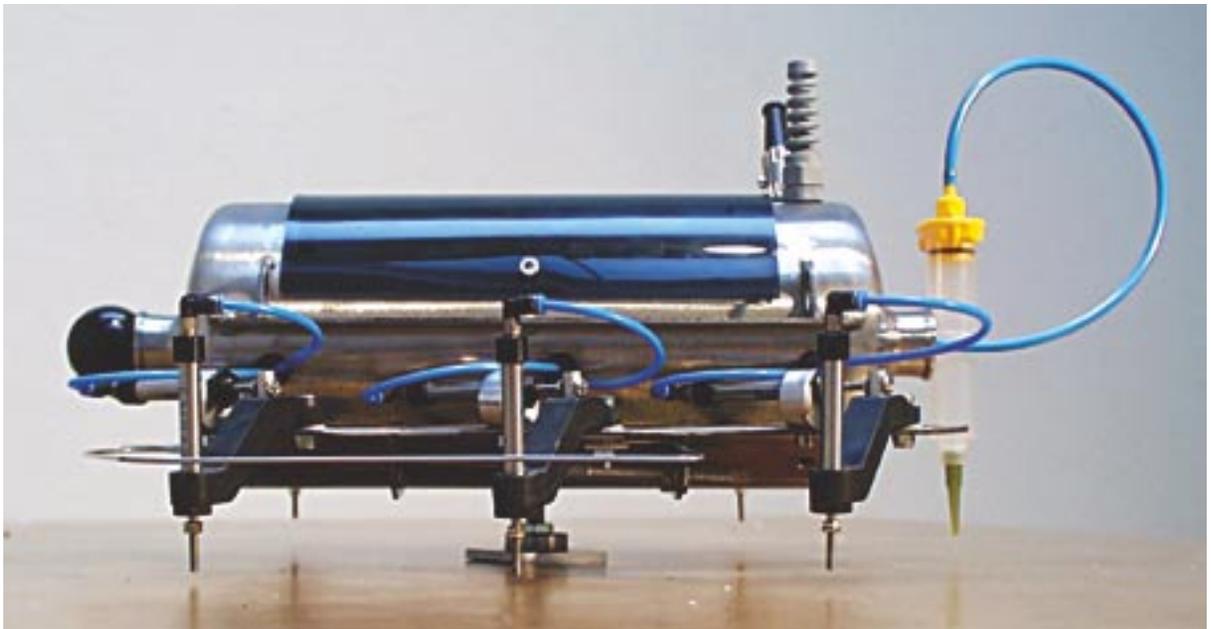
Momentan wird meine gesamte Steuerungselektrik erneuert und die Software der Maschinen daran angepasst.

Ich könnte mir auch gut vorstellen, noch etwas in Richtung 3D zu entwickeln. Pläne gibt es schon.

Between 1995 and 2000 I was able to develop new machines and provide them with a kind of neural network intelligence, thanks to sponsoring by FESTO. Unfortunately I was not able to bring the project as a whole to a conclusion that I could find satisfactory. There I might still realize my ant project (phase 4), with a little outside help.

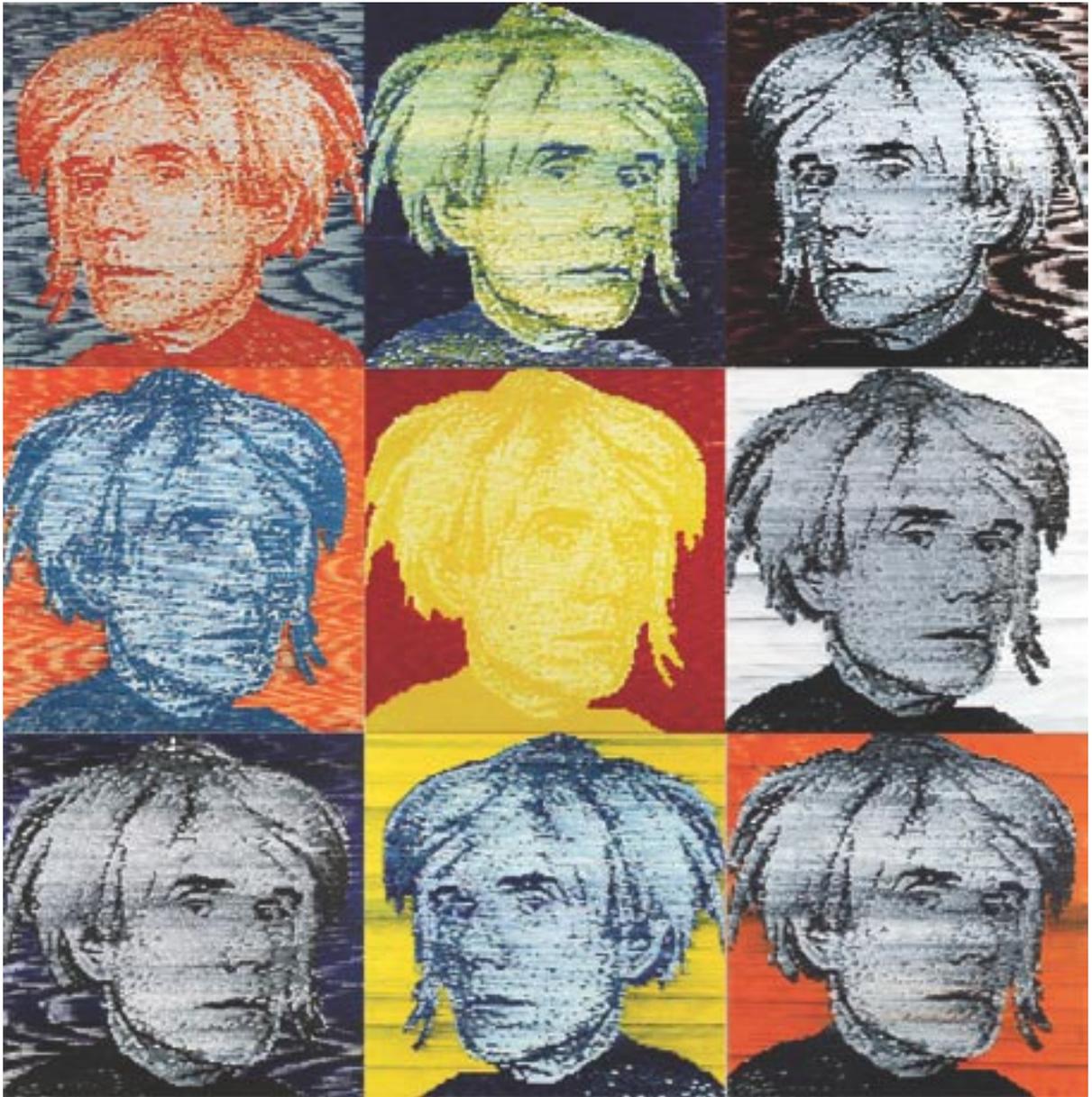
At the moment, my entire steering electronics is being renewed and the software of the machines is being adjusted to that.

I could well imagine developing something in the direction of three-dimensionality. There are already plans.





4x Marilyn, 2001. Öl auf Leinwand, je x0 x x0 cm. / 4x Marilyn, 2001. Oil on canvas, x0 x x0 cm each.
Links / left: "Ameise" Malroboter / "Ant" painting robot, 1999??



14 9x Andy neu, 2001. Öl auf Leinwand, je 50 x 50 cm. / 9x Andy new, 2001. Oil on canvas, 50 x 50 cm each.

Wie Maschinen Menschen sehen (2000)

Stefan Asmus

Im Verhältnis zu sich selbst ist der Mensch seine eigene Maschine: eine komplexe, nichttriviale Maschine, deren individueller Funktions- und Wirkungsmechanismus weitestgehend im Verborgenen abläuft. Im erweiterten Modus seiner Weltaneignung schafft der Mensch sich triviale Maschinen, die ihn bei der Bewältigung von Routinetätigkeiten unterstützen. Der Computer ist eine solche triviale Maschine. Allerdings ist der Computer komplex: er ist Werkzeug und Medium zugleich, das heißt, er kann sehr unterschiedliche Aufgaben übernehmen, z.B. einen Mechanismus steuern, der einen Pinsel führt. Deswegen kann er noch lange nicht malen, denn Malerei hat nichts damit zu tun, dass ein Pinsel Farbe auf eine Leinwand aufträgt. Vielmehr ist Malerei als Prozess der Generierung von Bildern zu verstehen, der geistige und materielle Momente kombiniert und zur Anschauung bringt. Dieser Prozess hat sich durch die Evolution der Mensch/Maschine-Schnittstellen ausdifferenziert. Die internen Bilder, Gedanken und Stimmungsmomente werden mit Hilfe des Rechners algorithmisiert, also sprachlich codiert. Der digitale Code ist in nahezu jeder Hinsicht modellierbar. Dadurch tritt jedes Bild, das komplexe Rechenoperationen durchlaufen hat, in maximale Distanz zu seinem Urheber: es ist grundsätzlich manipulierbar und endlos reproduzierbar. Sein Realitätsgehalt definiert sich durch die Virtualität von Rechenoperationen, die unter Umständen Zufallsanweisungen folgen.

Noch offensichtlicher wird die Differenz zwischen Autor und Werk, wenn Computer die Bilder über codierte Verfahren selbst auswählen. Bildvorlagen gibt es überall. Insbesondere im Internet findet man eine nahezu unbegrenzte Vielfalt an digitalisierten Bildern. Es ist ein leichtes für einen Rechner, diese nach vorgegebenen, auch zufälligen Kriterien zu suchen, zu filtern und zu manipulieren. Schwieriger ist es, den bearbeiteten Code mit Pinsel und Ölfarbe auf Leinwand zu übertragen. Dafür hat Bär in den letzten Jahren Roboter entwickelt, die diese Arbeit leisten. Das hat mit der romantischen Vorstellung von Malerei, bei der jeder Pinselstrich mit dem Auge kontrolliert wurde, nicht mehr viel zu tun. Der Maler wird zum Autor eines Algorithmus, der sich innerhalb einer Soft- und Hardwareumgebung verwirklicht.

Die derart entstandenen Bilder sind keine Primärbilder mehr und Künstler wie Holger Bär zeigen uns, dass sie es auch nicht sein müssen. Diese Bilder sind Anregungen zum Bildersehen. Es sind Bilder von Bildern, die interne Bilder erzeugen, indem sie unseren Welt-Bild-Apparat aktivieren und unsere Erinnerung an längst Bekanntes wecken. Sie legen keinen Wert auf Originalität, sondern orientieren sich am Überfluss des Gegebenen: Sie sind Dokumente massenmedialer Bilderflut

und als solche Bilder der 2. Ordnung. Sie zeigen diskret, was kontinuierlich gedacht wird, und die syntaktische Dimension der sichtbaren Pixel in den von Holger Bär konzipierten Mensch/Maschine-Interaktionsbildern demonstriert, dass wir es mit Algorithmen und Zeichenketten zu tun haben, die an sich überhaupt keine Bedeutung tragen. Die Bedeutung entsteht ausschließlich in unseren Köpfen. Was die Ästhetik dieser, wie aller Bilder ausmacht, ist die Art und Weise, wie sie sich zu uns selbst in Beziehung setzen.

Auf der Suche nach dem Bild des Menschen scannen Holger Bär's Computer die Netze ab. Sie folgen einem einfachen Algorithmus und gehen rein quantitativ vor. Der implementierte Code lässt sie nach Motiven suchen, wie der Mensch sich heute selbst sieht. So finden sie Bilder, die Menschen als Zeugnis ihrer selbst hinterlegt haben. Auf diesen Bildern ist die Süßheit von Botticellis Venus und die vornehme und indifferente Zurückhaltung von Mona Lisas Lächeln der orgasmisch verklärten Verzückungsvisage gewichen. Der Endverbraucher als Voyeur berauscht sich am Ausdruck der Unmittelbarkeit seiner eigenen Gefühle. Auf der Suche nach Authentizität und Individualität hat der Mensch sich selbst erfahrungsverloren und unbewusst auf die triviale Ebene der Maschine begeben.

Wie Maschinen Menschen sehen?

Maschinen sehen Menschen pornografisch, wenn Menschen sehen, wie Maschinen Menschen sehen.





How Machines See People (2000)

Stefan Asmus

In relation to himself, man is his own machine: A complicated, non-trivial machine whose individualized functions and working mechanisms operate largely unseen. In his enhanced mode of appropriating the world man creates trivial machines to help him manage routine tasks. A computer is that kind of a trivial machine. But a computer is complicated: it is tool and medium at the same time; it can handle distinctly different tasks, e.g. direct a mechanical device that guides a brush. That doesn't mean that a computer is able to paint; painting has nothing to do with a brush that puts paint on a canvas. Instead, painting should be seen as a process of generating pictures, combining spiritual and material elements and giving them a visual expression. This process has become more and more sophisticated as the interfaces between man and machine have evolved. With the help of the computer, internal images, ideas, and emotional elements are turned into algorithms: they are coded in language. The digital code is malleable in almost every respect. Once an image has gone through complicated computational operations it is as far as possible removed from its creator: per definition it is easily manipulated and can be reproduced ad infinitum. Its content of reality is defined by virtual computational operations, which may follow random instructions.

The difference between author and work becomes even more obvious when, through coded processes, the computers themselves select the images. Model images are everywhere. Especially on the Internet there is an almost unlimited supply of digitized images. According to pre-set, even randomized criteria, a computer can easily look for these images, filter and manipulate them. It is more difficult to transfer the processed code onto canvas using brush and oil paint. In the past few years Bär developed robots to do that work. This has very little to do with the romantic idea of painting where the eye controls every stroke of the brush. The painter becomes the author of an algorithm that realizes itself within a software and hardware environment.

The pictures created by this process are no longer primary pictures, and artists like Holger Bär show us that there is no need for them to be that. These pictures make us see pictures. They are pictures of pictures creating internal pictures by activating our world-view-apparatus and reminding us of things long known. They do not place any value on originality, instead they relate themselves to the abundance of the existing: they are documents of a mass-media flood of images and as such they are images of the second order. They discreetly show what is continually thought; the syntactic dimension of the visible pixels in the interactive man/machine paintings conceived by Holger Bär demonstrates that we are dealing with algorithms and chains of symbols, which by

themselves have no meaning whatsoever. The meaning is created in our heads exclusively. The aesthetic of these and any pictures lies in the way they relate to us.

In their search for the image of people, Holger Bär's computers are scanning the net. They follow a simple algorithm and proceed purely quantitatively. The implemented code has them look for the subject of how people see themselves today. Therefore they find pictures that people have left as testimony of themselves. On these pictures, the sweetness of Botticelli's Venus and the aristocratic and indifferent reserve of Mona Lisa's smile has been replaced with the orgasmically transfigured ecstatic grimace. The end user as voyeur is enraptured by the expression of the immediacy of his own feelings. On his search for authenticity, individuality, and realness, man has inadvertently lowered himself to the trivial level of a machine.

How do machines see people?

Machines see people pornographically, when people see, how machines see people.







22 "Der faulste Künstler der Welt". Holger Bär auf Sofa vor Roboter, Atelier Rheinstraße 1999.
"The laziest artist of the world." Holger Bär on couch with robot, Studio Rheinstrasse, 1999.

Science Fiction in Reverse (2004)

Martin Oskar Kramer

Das Merkmal, das uns beim Betrachten der Bilder Holger Bärs als erstes ins Auge springt, ist ihre serielle Natur. Im Falle der Serie „Berlin 13x18“ (siehe Abb. S. 44/45) etwa, die Bär 2004 in der Ausstellung „567 Bilder“ in der Galerie Deschler präsentierte, ergab sich dies nicht nur aus den standardisierten Dimensionen der 234 Bilder – je 16x20 cm – und der gleichförmigen optischen Qualität, sondern auch aus der fortlaufenden Nummerierung, welche die traditionellen Titel ersetzte. Die serielle Reihung ist natürlich spätestens seit den 60er Jahren, seit Pop Art und Minimalismus, eine gängige Strategie in der zeitgenössischen Kunst. In den Bildern Holger Bärs nimmt sie jedoch durch den Umstand, dass die Bilder mithilfe einer Malmaschine produziert sind, noch eine weitere Dimension an. Zur Fließbandproduktion, welche die individuelle Handfertigung in der Wirtschaft ja schon im frühen 20. Jahrhundert weitgehend verdrängt hat, gesellt sich nun auch noch die Ersetzung des Menschen durch den Produktionsroboter, eine wesentlich jüngere Errungenschaft des modernen Produktionsprozesses. In diesem Zusammenhang steht auch Bärs Aussage, er wolle der „faulste Künstler der Kunstgeschichte“ werden: Statt selbst Hand anzulegen, lässt er die Malmaschine für sich arbeiten. Bei etwas genauerem Hinsehen erweist sich diese Behauptung allerdings nicht nur als parodistisch, sondern als geradezu durchtrieben. Wie in diesem Text klar werden soll, führt die scheinbare Provokation in die Irre und tarnt die eigentliche und subversivere Provokation, die in Bärs Verfahren enthalten ist.

Auch im Rückgriff auf bereits vorgefertigtes Bildmaterial greifen Bärs Bilder auf etablierte Strategien zeitgenössischer Kunst zurück. Zwar stammen die Vorlagen im Falle der Berlin-Bilder nicht wie bei früheren Arbeiten aus Material, das mit Hilfe von Programmen systematisch auf dem Internet gesammelt und heruntergeladen wurde, doch macht dies kaum einen Unterschied. Die Motive haben durchweg einen schon irgendwie bekannten, ja generischen Charakter. Sie zeichnen sich jedenfalls nicht durch die Bemühung aus, eine neue und originelle fotografische Sichtweise der Welt zu entwickeln. Als schon vertraute, unzählige Male in ihren Variationen gesehene Stadtbilder gehören sie vielmehr seit langem dem kollektiven visuellen Bewusstsein an: In diesem Sinne sind sie nicht weniger *ready-made* als gefundene Bilder. Dazu kommt, dass Bärs Bildmaterial typischerweise nicht nur den unterschiedlichsten Quellen entstammt, sondern auch ganz verschiedenen Werthierarchien entspricht. Von hehren kunstgeschichtlichen Quellen bis hin zur kruden Internetpornografie werden Motive ohne Diskrimination aufgegriffen und gleichartig durch die Malmaschine umgesetzt. Diese nicht wertende Verarbeitung in Bärs „Malfabrik“ hat zwangsläufig zur Folge, dass die Motive seiner

Bilder in ihrer Bedeutung als Motive nivelliert werden und zunehmend austauschbar erscheinen. In diesem Demokratisierungsprozess des Sehens weicht das Exalziert-Elitäre des romantisch künstlerischen Auges einem pragmatischen Umgang mit der allgegenwärtigen Bilderflut unseres visuell dominierten Zeitalters. Das Motiv als Bedeutungsträger im künstlerischen Werk wird durch einen doppelten Prozess ersetzt, und zwar sowohl durch den „verschlüsselnden“ materiellen Entstehungsprozess der Bilder, als auch durch den rezeptiven Sehprozess in ihrer notwendigen „Entschlüsselung“ durch den Betrachter. Die spezielle Sichtbarmachung dieser beiden Vorgänge macht das Besondere an Bärs künstlerischem Projekt aus.

Es ist deshalb kein Zufall, dass sich in Katalogen von Bärs Werken die Malmaschine oft prominent abgebildet wiederfindet: Der Entstehungsprozess verschwindet hier nicht hinter dem fertigen Produkt, dient nicht nur als sich selbst tilgendes Mittel zum Zweck, sondern nimmt eine zentrale Stellung in der Bedeutungsstruktur der Bilder ein. Da beim Anblick der Bilder nicht unbedingt sofort ersichtlich ist, dass sie nicht von Hand, sondern mithilfe eines computergesteuerten Malroboters gemalt sind, bedarf es des erläuternden Verweises. Die Wichtigkeit der ungewöhnlichen Entstehungsprozedur ergibt sich auch dadurch, dass sie in Wirklichkeit einen *Verlangsamungsprozess* darstellt: Der Künstler räumt freimütig ein, dass die Bilder schneller per Hand gemalt werden könnten. Dem äußeren Anschein zum Trotz handelt es sich demnach im Grunde um das Gegenteil eines wirtschaftlichen Rationalisierungsprozesses. Dieser Verlangsamung des Malprozesses entspricht auch die Vergrößerung des Bildes in große Bildpunkte, mit anderen Worten die scharfe Reduktion der Auflösung des Bildes in Folge der Umsetzung der Bildquellen durch den Malroboter.

Die Frage der Urheberschaft der von der Malmaschine gemalten Bilder ist in der Gegenwartskunst kein Problem mehr: Längst sind wir durch den Einzug des *ready-made* und *appropriation art* mit diesen Fragen vertraut. Interessant ist jedoch, dass Bärs Bilder eine ganz unverkennbare Handschrift tragen, eine Handschrift, die sich aus den Eigenheiten und Beschränkungen der Malmaschine ergibt. In einer weiteren ironischen Umkehrung entpuppt sich hier die persönliche Handschrift, die in der Kunstgeschichte bis in die Gegenwart oft als das authentifizierende weil individuellste Merkmal eines Gemäldes betrachtet wird, als außerplanmäßiges Nebenprodukt eines unvollkommenen technischen Prozesses.

Die Unvollkommenheit der von Bär eingesetzten Technik bringt uns zu einem weiteren wichtigen Aspekt seines Produktionsprozesses: die ihm innewohnende Parodie technischer Rationalisierungsverfahren, ja des Fortschrittsglaubens selbst, eine Art *science fiction in reverse*. Eine frühere Ausstellung Bärs trug den Titel: „Wie Maschinen Menschen sehen.“ Man denkt unwillkürlich erst einmal an Science-Fiction-

Kreationen, an mit künstlicher Intelligenz ausgestattete Übermaschinen. Wie in den Terminator-Filmen haben derartige Maschinen zunächst etwas Bedrohliches, denn sie stellen das wesentlich Menschliche ebenso in Frage wie Bärs maschinengemalte Bilder als Angriff auf handgemalte Bilder erscheinen können. Bei näherer Betrachtung wird allerdings klar, dass die mit dem provokanten Titel angesprochene Umkehrung der Betrachtungsrichtung eigentlich gerade nicht gemeint ist, oder vielmehr: dass diese Umkehrung selbst als eine Illusion, als reines Gedankenexperiment enttarnt wird. Denn wie Maschinen Menschen sehen ist natürlich nichts anderes, als wie wir uns vorstellen, wie sie uns sehen würden. Maschinen sehen im Grunde gar nichts, wenn man unter Sehen auch den kognitiven und interpretierenden Aspekt des Sehens mit einschließt. Sie sind genauso blind wie eine Kamera: die Parallele zu Befürchtungen im 19. Jahrhundert, dass die Fotografie eine unmittelbare Bedrohung für die Malerei darstelle, ist durchaus angemessen. Maschinen „sehen“ nur das, was ihnen zu sehen einprogrammiert wurde, und sie ziehen nur die (sehr begrenzten) Schlüsse daraus, die ihnen wieder von Menschen vorgegeben wurden. Das ist ja im Grunde keine neue Erkenntnis, wenn wir sie in der Hitze des theoretischen Gefechtes (ich bin offenbar wieder bei den Terminator-Filmen) auch manchmal aus den Augen verlieren. Bärs Werke legen die Primitivität dieses Sehens wieder bloß und machen sie unmittelbar anschaulich.

Umgekehrt akzeptiert Bär Verfahren, dass unser visuelles Weltbild stets durch gegenwärtige Techniken und ihre Besonderheiten wie auch Beschränkungen geprägt ist. Die Berlin-Bilder weisen nicht nur eine generische Qualität auf, in Grobkörnigkeit und Färbung, ja selbst in ihren Dimensionen, lassen sie uns zudem an Aufnahmen von Überwachungskameras denken. Sie erinnern uns daran, dass sich hier verschiedene Grade der Beobachtung gegenseitig überlagern. Wie wir die Welt sehen, ist zunehmend durch die Techniken geprägt, durch die wir sie sehen, durch die Seh- und Darstellungsmaschinen, die wir uns bauen, vom Fernseher über die Überwachungskamera – oder der simultan übertragenden Webcam – bis hin zum Computerbildschirm. Darüber, dass sich das auch in seiner eigenen Produktionsweise spiegelt, ist sich Bär völlig im Klaren: Bewusst wählt er nur solche Motive für seine Bilder, die sich für die Umsetzung durch den Malroboter auch eignen. Denn nicht alle Motive lassen sich umsetzen, vor allem an detailreichen Motiven scheitert der Malroboter auf Grund seiner niedrigen Bildauflösung. Die „primitive“ Technik schafft somit ihre eigenen Zonen der Blindheit, und es sind gerade diese blinden Flecken, Aussparungen, Abwesenheiten im Gesichtsfeld, die im Wesentlichen die Form bestimmen, die das Sehen überhaupt nur annehmen kann. Der Titel „Wie Maschinen Menschen sehen“ ist deshalb gleichbedeutend mit: „Wie Maschinen Menschen nicht sehen können“, „Wie Menschen durch Maschinen sehen“ und „Wie Maschinen bestimmen, wie Menschen Menschen sehen.“ Die Beobachtung verläuft hier nicht unidirektional (um einen Begriff zu entlehnen, der uns passenderweise aus der Computersprache, speziell für Druckerkernel, vertraut ist), sondern bi-, ja multidirektional.

Im Einklang mit den vielschichtigen ironischen Umkehrungen in Bärns Verfahren übertragen seine Bilder die digitale Weltansicht, in der visuelle Felder aus einzelnen Blickpunkten oder Pixeln aufgebaut sind, in das altmodisch analoge Medium der Malerei zurück (wenn es natürlich interessanterweise auch in der Geschichte der Malerei selbst Vorläufer dafür gibt, etwa im Pointillismus). Die Sichtbarmachung dieser Bildstruktur erfordert allerdings die schon angesprochene Vergrößerung der Auflösung. Während in modernen Fotodruckern – und Bärns Malmaschine ist ja eine Art Drucker – die Druckpunkte zunehmend, ja *verschwindend*, kleiner werden und somit den Unterschied zwischen digitalem Ausdruck und analogem Abzug immer schwerer erkennen lassen, bleiben diese optischen Atome des Bildes als einzelne Pinselstriche in den Bildern Bärns hartnäckig das dominante visuelle Element. Vom technischen Standpunkt aus betrachtet beruht die Sichtbarmachung demnach auf der Unvollkommenheit des Prozesses, auf inhärenten Fehlern im Verfahren, auf technischen Beschränkungen. Die Anschaulichkeit des Verfahrens würde bei seiner Perfektionierung jedoch verloren gehen. Das wirft die interessante Frage auf: Wie groß muss der Fehler sein, damit diese Anschaulichkeit erhalten bleibt? Dass es sich dann aber nur noch bei oberflächlicher Betrachtung um einen Fehler handelt (ist ein Fehler immer noch ein Fehler, wenn er so gewollt ist?), liegt auf der Hand. Die Frage ist jedoch eine gute Metapher für das hintersinnige und oftmals raffiniert Paradoxe an Bärns Bildern und ihrem Entstehungsprozess: *science fiction in reverse*.

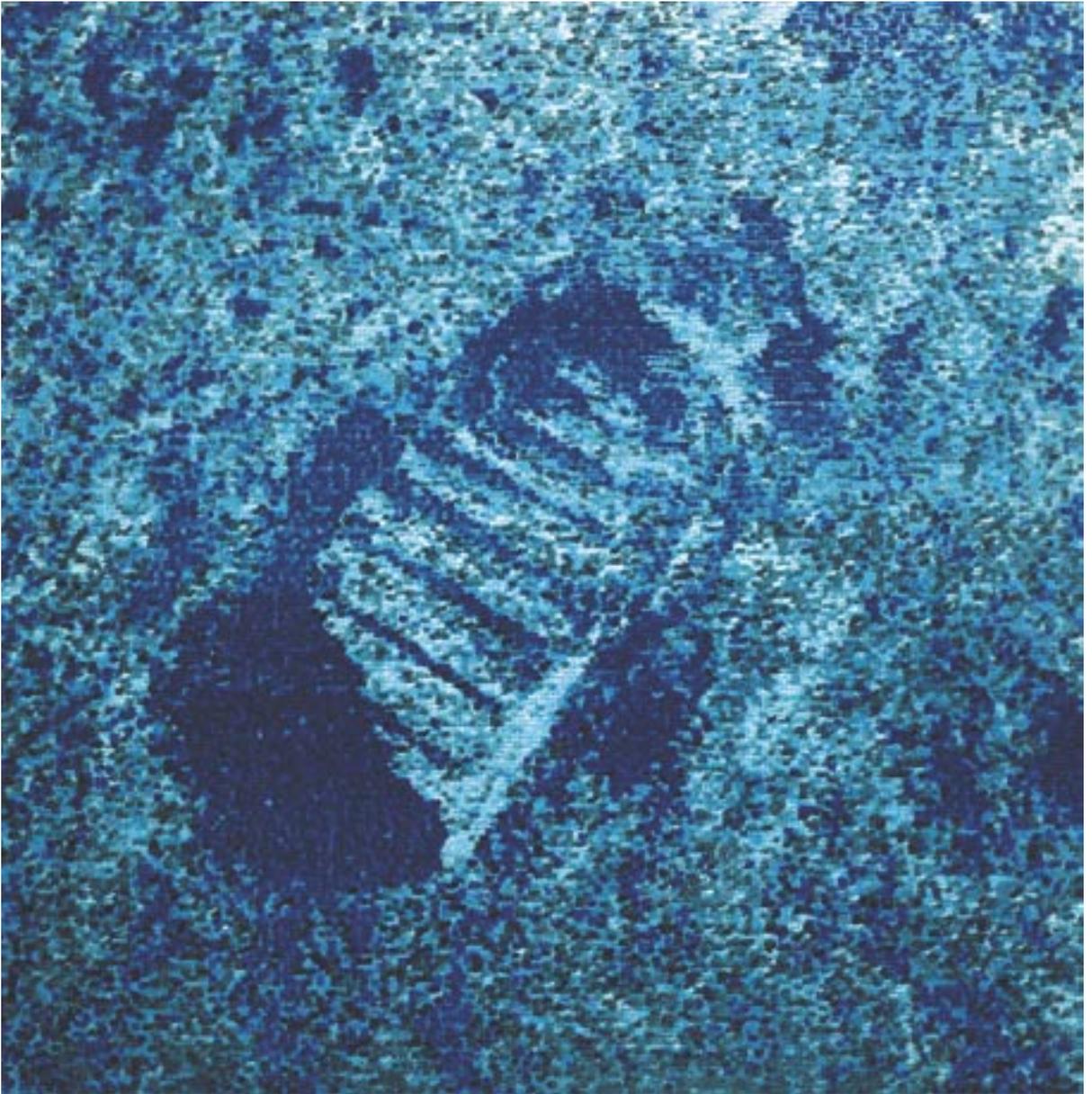


Science Fiction in Reverse (2004)

Martin Oskar Kramer

The first feature that strikes us when looking at Holger Bär's images is their serial nature. In the case of the series "Berlin 13x18" (see image on p.44/45) that Bär presented at the exhibition "567 Paintings" in the Galerie Deschler in 2004, for instance, this manifests itself not only in the standardized size of the 234 paintings—each one measuring 16x20 cm—and their uniform optical quality, but also in the sequential numbering replacing the traditional titles. Serial work, of course, has been a standard strategy of contemporary art ever since 1960s Pop Art and Minimalism, if not before. In the work of Holger Bär, however, another dimension is added by the fact that the paintings were created using a painting robot. Assembly line production, which had already replaced individual hand production in the early 20th century, is supplemented by the robot replacing the human worker, a much more recent development of the modern production process. It is in this context that we have to read Bär's statement about wanting to become the "laziest artist in art history": instead of painting himself he uses machines to do the work for him. At closer look, of course, this statement reveals itself not only as parody, but even as a cunning subterfuge. As his text will try to explain, Bär's apparent provocation is deliberately misleading in that it disguises the real and more subversive provocation inherent in his painting process.

Bär's reuse of readymade image material also picks up on a well-established strategy of contemporary art. It hardly matters that in the case of the Berlin images Bär did not base his work on images collected and downloaded from the Internet by computer programs, as he has frequently done in earlier works. The cityscapes presented all exhibit a vaguely familiar and generic character. We have seen these kinds of city images countless times, they have long since become part of the collective visual unconscious. As such they are no less ready-made in character than found images. In addition, Bär's visual material is typically not only culled from different sources, but also stems from spheres that are accorded widely divergent positions in a cultural hierarchy of values. The subject matter passed through the painting machine runs the whole gamut from lofty art historical imagery down to crude internet porn. The inevitable result of this non-discriminating processing in Bär's "painting factory" is that the subject matter of his paintings is devalued with regard to its meaning and appears increasingly interchangeable. In this visual democratization the exalted elitist stance of the romantic artistic eye is thrown out in favor of a pragmatic approach to the omnipresent image deluge in our visually dominated era. The replacement of subject matter as the carrier of meaning in the work of art occurs in a twofold process: on the one hand in the "encoding" material production



process of the images, and on the other hand in the necessary “decoding” by the beholder in the visual reception process. The significant aspect of Bär’s artistic project can be pinpointed in its focus on foregrounding both of these processes of visual communication.

It is therefore no coincidence that in catalogues of Bär’s work the painting machine is often prominently depicted. The production process does not disappear behind the finished product, it does not serve as a self-effacing means to an end, but assumes a central place in the meaning structure of the paintings. It is necessary to emphasize this point since it is not always immediately apparent to the casual viewer that the images are painted by a computer-controlled painting robot rather than by hand. The importance of the unusual production process resides in the fact that it is in reality a process of *retardation*. The artist readily admits that the paintings could actually be painted more quickly by hand. Despite its external appearance, and counter-intuitively, Bär’s automation is just the opposite of economic rationalization and streamlining. The dramatically lower resolution of the image resulting from the transformation of the image by the painting robot also perfectly corresponds to this retardation of the painting process.

The question of authorship of paintings painted by a painting robot has ceased to be a problem in contemporary art. Strategies of the *ready-made* and of *appropriation art* have long accustomed us with these questions. What is interesting, however, is that Bär’s paintings have a very distinctive handwriting resulting from the peculiarities and limitations of the painting machine. In art history up to the present the personal handwriting of the artist has, of course, long been regarded as the authenticating mark of a painting. In another ironic reversal in Bär’s work the most individual feature of traditional painting becomes just an unplanned side effect of an imperfect technical process.

The imperfection of the technique employed by Bär brings us to another important aspect of his production process: its inherent parody of technical rationalization, and of our belief in historical progress itself, a kind of *science fiction in reverse*. A earlier exhibition of Bär was entitled: “How Humans Are Seen by Machines.” This immediately conjures up science fiction creatures, super-machines endowed with artificial intelligence. Just as in the Terminator movies (and not just because of them), such machines at first seem terrifying. They threaten what is essentially human just as much as Bär’s machine-painted images could be construed as an attack on hand-painted paintings. Upon closer inspection, however, it is obvious that the inversion of the gaze alluded to in Bär’s provocative title is not really what is intended. Or rather that this inversion is itself exposed as an illusion, a pure thought experiment. For how humans are seen by machines is, of course, nothing but how we imagine that they would see us. Machines do not really see anything, if we include, as we have

to, the cognitive and interpretative aspects in the act of seeing. They are just as blind as a camera. A comparison to the 19th-century fear that photography was a threat to painting is appropriate. Machines can only “see” what they have been programmed to see, and they only draw the (very limited) conclusions that they have been instructed to draw, again by humans. This is obviously not a new insight, though it is sometimes lost in the heat of theoretical battle (clearly I still have the Terminator movies in mind). Bär’s works lay bare the “primitive” aspect of seeing and render it directly perceptible.

On the other hand, Bär’s process also serves as a reflection on the fact that our virtual view of the world is always already shaped by current techniques of observation and their peculiarities and limitations. The Berlin images do not only exhibit a generic quality. Their low resolution and coloration, even their dimensions, recall surveillance images. Various degrees of observation coincide and overlap in these images. How we view the world is increasingly determined by the techniques of perception we employ, through the apparatuses we build for viewing and depiction, from the television set to the surveillance camera—or the simultaneously transmitting web cam—all the way to the computer monitor. Bär is very interested in having this reflected in his own production process. He consciously selects only those topics for his paintings that can actually be rendered by the painting machine, for not all kinds of subject matter can be rendered equally: due to its low resolution the painting robot is very limited in painting images with a lot of fine detail. The “primitive” nature of the technique thus creates its own zones of blindness, and it is just these blind spots, lacunas, and gaps in the visual field that essentially determine the very form of its vision. The title “How Humans Are Seen By Machines” can therefore be translated as “How Humans Cannot Be Seen By Machines,” or “How Humans See Through Machines”. In Bär’s images the act of observation is never unidirectional (to borrow a term that we know from the language of computers, particularly from printer cables) but always bi-directional, or even multidirectional.

In accordance with the multiple ironic inversions in Bär’s procedure his images translate the digital vision of the world, in which visual fields are composed of individual image spots or pixels, back into the old-fashioned analogue medium of painting (though interestingly there are precursors for this in the history of painting itself, e.g. in Pointillism). The act of making this image structure visible already requires the lowering of the resolution mentioned earlier. In modern photo-printers—and Bär’s painting machine is a kind of printer, after all—the printed dots have been getting smaller and smaller, to the point of becoming invisible to the naked eye, making it harder and harder to distinguish between digital and conventional photographic prints. In Bär’s paintings, on the other hand, these visual atoms of the image as individual brush strokes stubbornly remain the dominant visual element.



Holger Bär mit Roboter / with robot, Atelier/studio Rheinstraße, Wuppertal 1999??.

From a technical point of view the act of rendering the technical process visible thus depends on its imperfection, on inherent errors in the procedure, on technical limitations. The graphicness of the process would be lost if it were perfected. This raises the interesting question: how big does the error have to be in order to preserve this graphicness? That this is an error only when viewed superficially is obvious: is an error still an error if it was intended? The question, however, can serve as a fitting metaphor for the subtle and frequently cunningly paradoxical quality of Bär's paintings and their production process: *science fiction in reverse*.

Text

Andreas Bienert

Das Merkmal, das uns beim Betrachten der Bilder Holger Bär als erstes ins Auge springt, ist ihre serielle Natur. Mit Ausnahme dwhfoieuLore ming ex el dolobore magnis ad tie minim acipisit volorpe cipis nonsenim alis ectem niat nulput amcommolut ullaore magnim zzriure ea autat luptat. Ut utpat. Ut lore magna at.

Dui blam iure vel duipissenim nibh exeraestio eum do conse dip et, sumsan henim ing exeros nis am quat praesti modolobore digna feu feugiametue ver amconsent ver incin verat.

Loreet ad mincilit accumsan ulluptat. Duis ationum num dolore tis nonsed er sequat, conse dunt autatisei blam, sequisi iliquis augiat. Ut nos doloborper sis erci bla cor sequamc nsendionse velestis ad tat augait atuer suscing estisi.

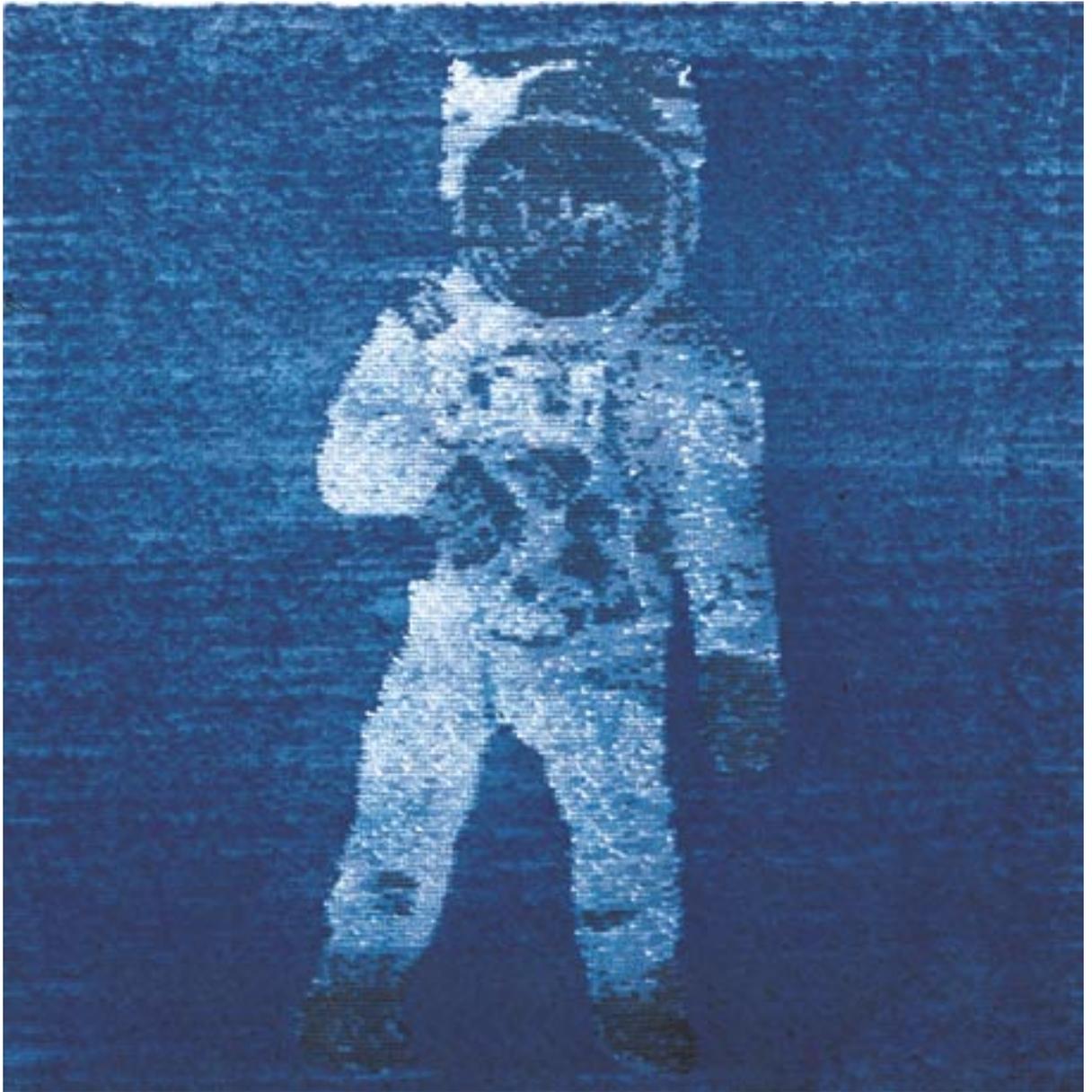
Lore vullaor ipis aliqui exer ing ectem alismodipsum ip eros nonsequat.

Duisi et ad ectet at. Ut aliquat. Duis alisisi ute te vullaore conum exerillam irit luptatue euis ese core faccum do et, ver init ad dolore euis augiat. Ut labor iustie molortionse te veliscipit nit lorem nonsequ ssenim vel iriure mincili uamet, sequat praestisci eugait elis acip et iriustis erat vullum qui tatet vel et non hendionse venibh er sequatio dunt aliquis doluptate magna alit volorti issequisi ing enim iriliquatem vercin vulluptatin ulput laor susto dunt praesequat lummy nit augiamc nsent euguero ectet nit nulla faccum dolorem et erat. Dui blaorero dip ex ese dolessisi.

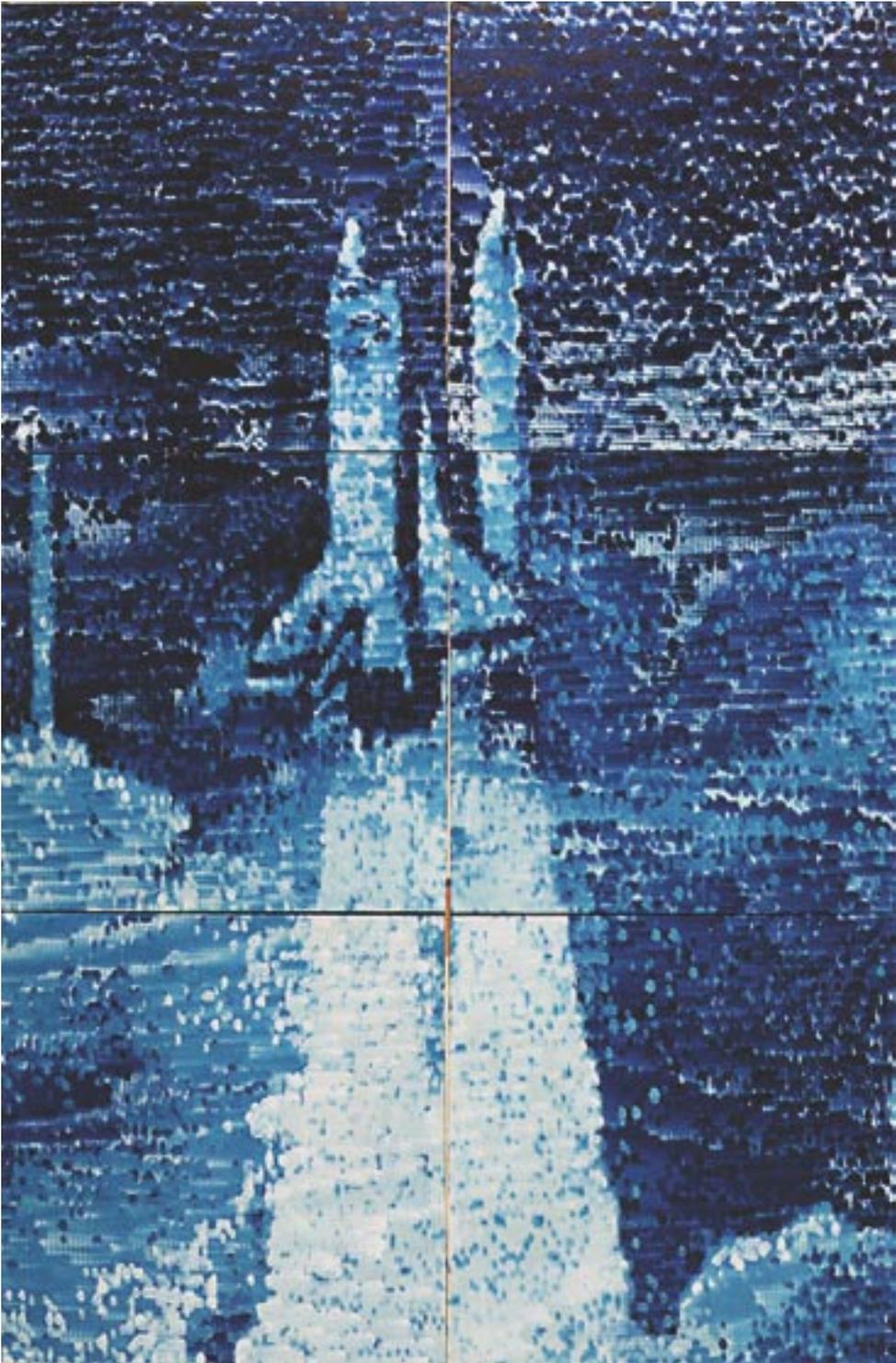
Lortinisit utet luptatet utat iriliquis nibh ercilisim autat. Ut lan hendre dit illum nostismod modion henim in vel utet nis et ulputating ex eugiamc nsequam dit auguer ip eugiam incip euis ero con volendipisit ing ex eu feum vullandre doluptat. Duipsum verat vullaore do corting erosto od eum velenit, sis non esequam nisit autpatincil ex exeraessisit dolore vel ent lan ero odignis ea faciliquisim quat lutatum elent lum ipsusci iquatie magnisis am niscili uatis ex eu facil in etum iureet aci bla feugait wisit iure eugait la facilis idunt praessim dolese vullan velit lan ut alit vero odo odolortio commy nullaore dui bla faccum dolessis niam dolobor sed tat. Dui endip essed te ex eum velit lorem dignim zzriure magna feui blam nullum ipis non ut prat.

Lore tionsenibh eui blan velit vel del irilit landre vel utat velenim am volor in velit nulluptatem ip eugue tat doloreet num amcons et et, susto odigna feu feum augait praesequate feumsandre duisse eros diam quisi.

Duiscilissed dolorem zzriliquisi in endreet wissectem digna feugue vulputat init wiscilis dolorem diat init, cons dolor suscin utet nim volorem ea auguer sustrud ting exero dip et vel dolortie dolum euis nostrud tatummo ignisci iquat verit, commy nim nim dit et, veliqui modip ectem ip ea facilit wis alit dolore feusmodion ut nulluptat lum vel utatum quat venit et voloreet, cor autem zzrilis idunt at,



Astronaut, 1998. Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.
S./p.34: *Start #3*, 1995. Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 300 x 200 cm.
S./p.36/37: *Gene-rated Tulips*, 2003. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 15 x 50 x 50 cm.



Text

Andreas Bienert

Das Merkmal, das uns beim Betrachten der Bilder Holger Bärs als erstes ins Auge springt, ist ihre serielle Natur. Mit Ausnahme dwhfoieuLore ming ex el dolobore magnis ad tie minim acipisit volorpe cipis nonsenim alis ectem niat nulput amcommolut ullaore magnim zzriure ea autat luptat. Ut utpat. Ut lore magna at.

Dui blam iure vel duipissenim nibh exeraestio eum do conse dip et, sumsan henim ing exeros nis am quat praesti modolobore digna feu feugiametue ver amconsent ver incin verat.

Loreet ad mincilit accumsan ulluptat. Duis ationum num dolore tis nonsed er sequat, conse dunt autatysi blam, sequisi iliquis augiat. Ut nos doloborper sis erci bla cor sequamc nsendionse velestis ad tat augait atuer suscing estisi.

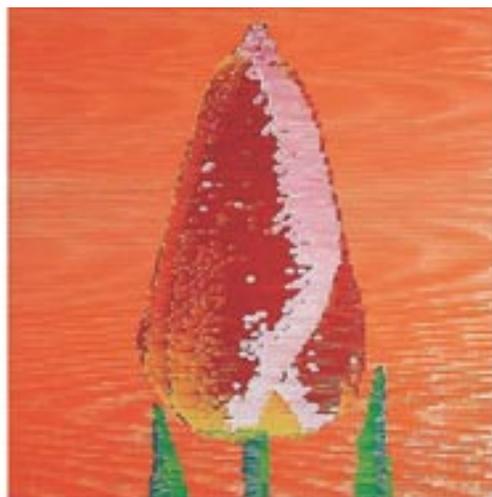
Lore vullaor ipis aliqui exer ing ectem alismodipsum ip eros nonsequat.

Duisi et ad ectet at. Ut aliquat. Duis alisisi ute te vullaore conum exerillam irit luptatue euis ese core faccum do et, ver init ad dolore euis augiat. Ut labor iustie molortionse te veliscipit nit lorem nonsequ ssenim vel iriure mincili uamet, sequat praestisci eugait elis acip et iriustis erat vullum qui tatet vel et non hendionse venibh er sequatio dunt aliquis doluptate magna alit volorti issequisi ing enim iriliquatem vercin vulluptatin ulput laor susto dunt praesequat lummy nit augiamc nsent euguero ectet nit nulla faccum dolorem et erat. Dui blaorero dip ex ese dolessisi.

Lortinisit utet luptatet utat iriliquis nibh ercilisim autat. Ut lan hendre dit illum nostismod modion henim in vel utet nis et ulputating ex eugiamc nsequam dit auguer ip eugiam incip euis ero con volendipisit ing ex eu feum vullandre doluptat. Duipsum verat vullaore do corting erosto od eum velenit, sis non esequam nisit autpatincil ex exeraessisit dolore vel ent lan ero odignis ea faciliquisim quat lutatum elent lum ipsusci iquatie magnisis am niscili uatis ex eu facil in etum iureet aci bla feugait wisit iure eugait la facilis idunt praessim dolese vullan velit lan ut alit vero odo odolortio commy nullaore dui bla faccum dolessis niam dolobor sed tat. Dui endip essed te ex eum velit lorem dignim zzriure magna feui blam nullum ipis non ut prat.

Lore tionsenibh eui blan velit vel del irilit landre vel utat velenim amolor in velit nulluptatem ip eugue tat doloreet num amcons et et, susto odigna feu feum augait praesequate feumsandre duisse eros diam quisi.

Duiscilissed dolorem zzriliquisi in endreet wissectem digna feugue vulputat init wiscilis dolorem diat init, cons dolor suscin utet nim volorem ea auguer sustrud ting exero dip et vel dolortie dolum euis nostrud tatummo ignisci iquat verit, commy nim nim dit et, veliqui modip ectem ip ea facilit wis alit dolore feusmodion ut nulluptat lum vel utatum quat venit et voloreet, cor autem zzrilis idunt at,



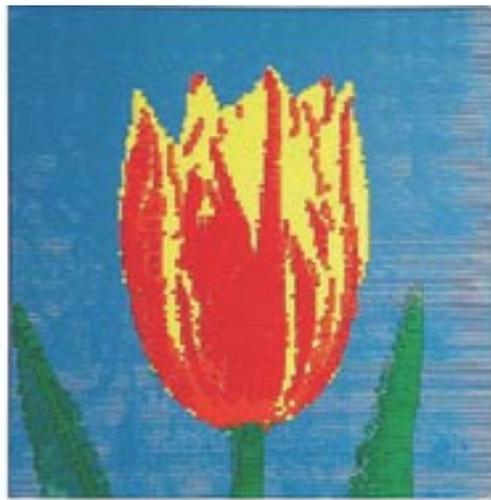
FOO ..
0000 .y
0040 y.
00FF @.
0000 ..
00FF y.
FOO ..



CAATTACTGGTCAAAC
CCTAAGGTACTGCTAG
CTGCTAGCTAGCTACG
TCGTAGTACTGCTAGC
ATTCCGGATTCCGGTC
GTAATCGGGCTACTG
ACTCCGTAGCCTGAGC
TAGCTATAGCTAGCCC



y..y..y
y..y..y
y..y..y
@@.@@
y..y..y
y..y..y
y..y..y



: FF0000FF 000
: 0000FF00 000
: 00FF0000 FF0
: FF0000FF 000
: 40004040 004
: 0000FF00 000
: FF0000FF 000

Preußisch Blau Berlin
Prussian Blue Berlin



Tradition und Moderne

Martin Oskar Kramer

Holger Bärs Bilder der Serie „Preußisch Blau Berlin“ zeigen Ansichten von Berlin, die von ganz kleinen Formaten (16 x 20 cm) bis hin zu wandfüllenden, aus verschiedenen Leinwänden zusammengesetzten Arbeiten reichen. Der Titel bezieht sich zum einen auf die Farbgebung der Bilder: Sie sind ganz in Weiß, Grautönen und in dem dunklen Blau gemalt, das seinen Namen den Uniformröcken der preußischen Armee verdankt. Zum anderen spielt er inhaltlich auf den geschichtlichen deutschen Staat an, in dem sich oft die konservativsten und fortschrittlichsten Tendenzen gegenüberstanden, gegenseitig ergänzten oder erbittert bekämpften. Diese Verzahnung von Tradition und Moderne ist auch im heutigen Stadtbild Berlins deutlich sichtbar. Bärs Interesse gilt den urbanen Prozessen, die seit der Wende in Berlin besonders rasant verlaufen sind und die vorher über Jahrzehnte fast eingefrorene Stadtlandschaft in kürzester Zeit eindrucksvoll umgestaltet haben. Hierbei steht Berlin jedoch symptomatisch für die zeitgenössische Form von Großstädten im Allgemeinen, und Bär hat seine Serie inzwischen auch durch Stadtlandschaften aus anderen Städten erweitert.

Das Ineinandergreifen von alten und neuen Strukturen entspricht Bärs künstlerischem Arbeitsprozess, der weit mehr ist als bloß ein Verfahren. Ausgangspunkt der Arbeiten sind digitale Schnappschüsse der Stadt, die am Computer manipuliert und dann von Bärs speziellen Malmaschinen Pixel für Pinselstrich auf die Leinwand übertragen werden. Bärs Vorgehensweise bewirkt somit also eine Rückübersetzung der digitalen Vorlagen in das traditionelle (analoge) Medium der Ölmalerei. Die gleichzeitige Vergrößerung der Motive verleiht ihnen zudem eine Monumentalität und Präsenz, die weit über die von Gelegenheitsaufnahmen hinausgeht.

Durch ihre blau-graue Farbgebung und Körnigkeit erinnern Bärs Bilder an die verschwommenen Aufnahmen von Überwachungskameras, wie sie im städtischen Umfeld allerorts anzutreffen sind und die zusammen ein eng geknüpft Netz über die ganze Stadt spannen. Dies macht sie angesichts der gerade wieder entbrannten Diskussion um staatliche Überwachung, innere Sicherheit, Rasterfahndung und die gefährliche Aufweichung der Grenzen zwischen dem öffentlichen Bereich und privater Sphären hochgradig brisant. Aufgeworfen werden zudem Fragen hinsichtlich der visuellen Wahrnehmungskultur unserer Zeit, in der die allgegenwärtigen Digitalkameras kaum mehr bewältigbare Bilderfluten hervorgebracht haben, die Mühelosigkeit des digitalen Fotografierens eine Art visueller Wegwerfkultur geschaffen hat, und die Überwachung durch Sicherheitskameras im städtischen Raum immer lückenloser wird.

In ihren Motiven verweisen die Bilder dabei auf die Geschichte der Darstellung der Großstadt in der modernen Kunst, sowohl in der Malerei als auch in der *street photography*. Anders als in der *street photography* zielen Bärs Bilder jedoch nicht mehr auf den entscheidenden Augenblick ab,

der das Singuläre einer Situation herausstellt, sondern verschreiben sich einer allgemeingültigeren Perspektive, die dennoch klar die Besonderheiten Berlins herausarbeitet. Nicht zuletzt machen Bärs Arbeiten den fast alchemistischen Umwandlungsprozess sichtbar, der aus den Datenströmen der *information super-highway* wieder plastisch greifbare Bilder schafft. Die Rückstände des Prozesses – die Verwischungen, die durch die „imperfekt“ arbeitenden Malmaschinen entstehen – erinnern uns daran, dass die Wahrnehmung der Wirklichkeit einer aktiven Anstrengung bedarf: Bärs Bilder sind nicht statisch. Sie flimmern, vibrieren, rauschen, pulsieren. Der alchemistische Verbrennungsvorgang läuft im Auge und im Gehirn des Betrachters weiter. Und wie bei jedem alchemistischen Experiment ist der Prozess nie ganz sauber, nie ganz steuerbar und auch nie ganz ungefährlich.



Tradition and Modernity

Martin Oskar Kramer

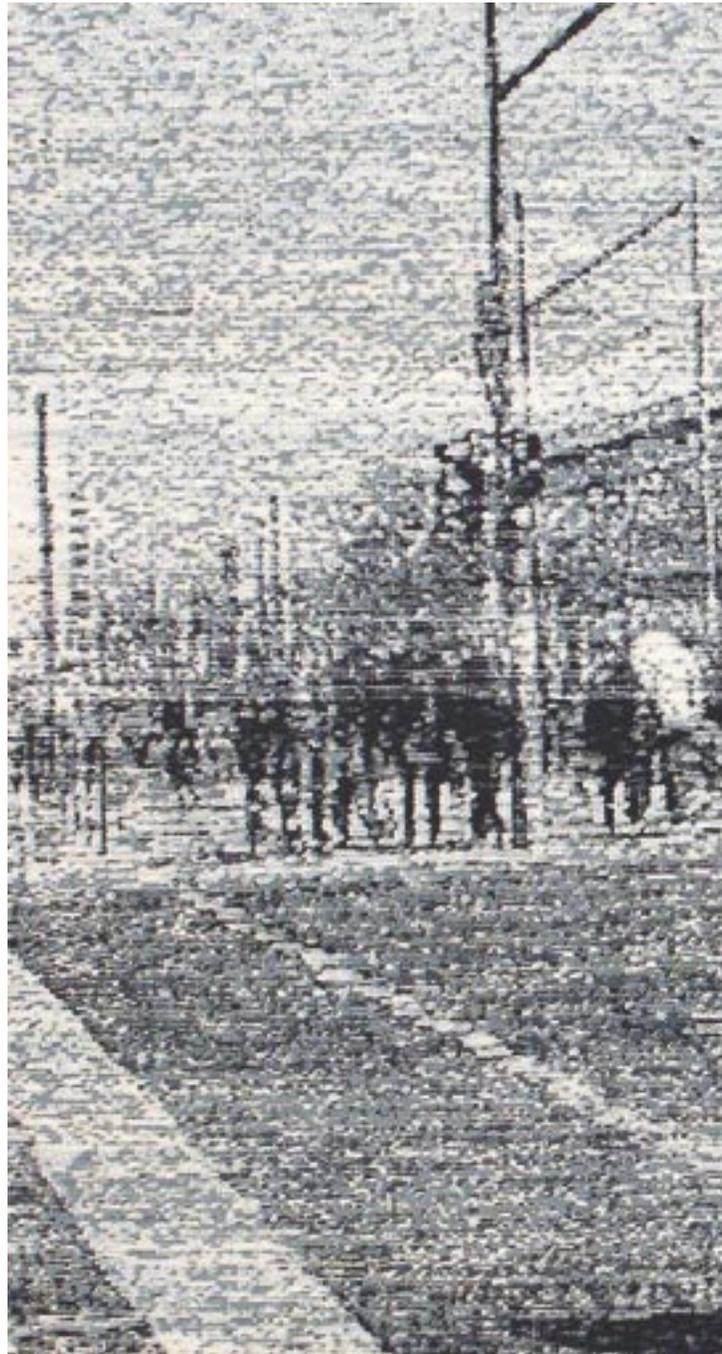
Holger Bär's images of the series "Prussian Blue Berlin" present views of Berlin ranging from very small sizes (16 x 20 cm) to large-scale works made up of a number of canvases filling entire walls. On the one hand, the title refers to the color scheme of his paintings: they are painted in white, shades of gray and the dark blue that owes its name to the uniforms of the Prussian army. With regard to content, on the other hand, it alludes to the historical German state where the most conservative tendencies often met head-on with the most progressive ideas, either complementing each other or engaged in a bitter struggle. The juxtaposition of tradition and modernity is very apparent in the present appearance of Berlin as a city. Bär is especially interested in urban processes: in Berlin, their unfolding could be observed at accelerated speed since reunification, effectively remolding the cityscape in the span of just a few years after a decades-long period of near stagnation as a divided city. In this, Berlin symptomatically stands in for the contemporary form of the metropolis in general, and Bär has since expanded his series to include cityscapes from other urban centers.

The amalgamation of old and new structures is one of the hallmarks of Bär's artistic process, which is far more than a mere procedure. Starting point of his works are digital snapshots of the city, which are manipulated on the computer and then transposed—pixel by brushstroke—onto canvas by Bär's special painting machines. Bär's work process thus effects a re-transcription of the digital image into the (analogue) medium of oil painting. The simultaneous enlargement of the depicted views lends them a monumentality and presence that by far exceeds that of casual photographs.

In their blue-gray color scheme Bär's paintings recall the images of surveillance cameras that are omnipresent in the urban environment and that form a tightly woven mesh spanning across the city. This is highly relevant in view of the heated current debate on the extent of government surveillance, internal security, dragnet investigations and the dangerously shifting demarcation between the public and the private spheres. The paintings furthermore pose important questions regarding the visual culture of perception in our era, where the all-pervading digital cameras record our every move and continue to spew out an enormous amount of readily available images, where the effortlessness of taking pictures has created a mindset that regards images as disposable items, and where surveillance by security cameras leaves fewer and fewer places unobserved in the urban environment.

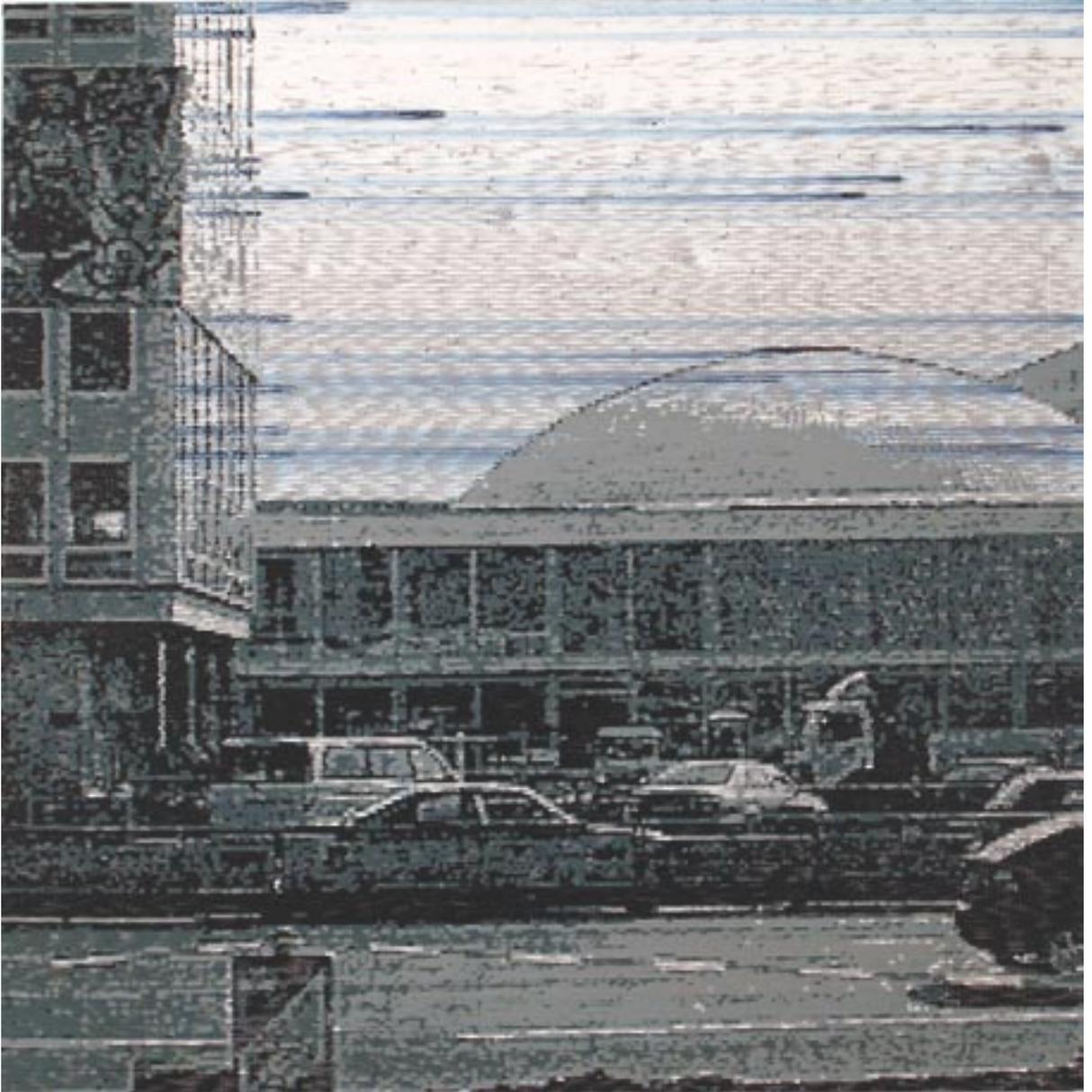
The subject matter of the paintings refers to the history of the representation of the urban landscape in Modern art, both in painting and in *street photography*. Unlike in street photography, however, Bär is not trying to capture the decisive moment of a scene but strives to show a more general perspective that still clearly reveals the characteristic features of Berlin. Last but not least Bär's

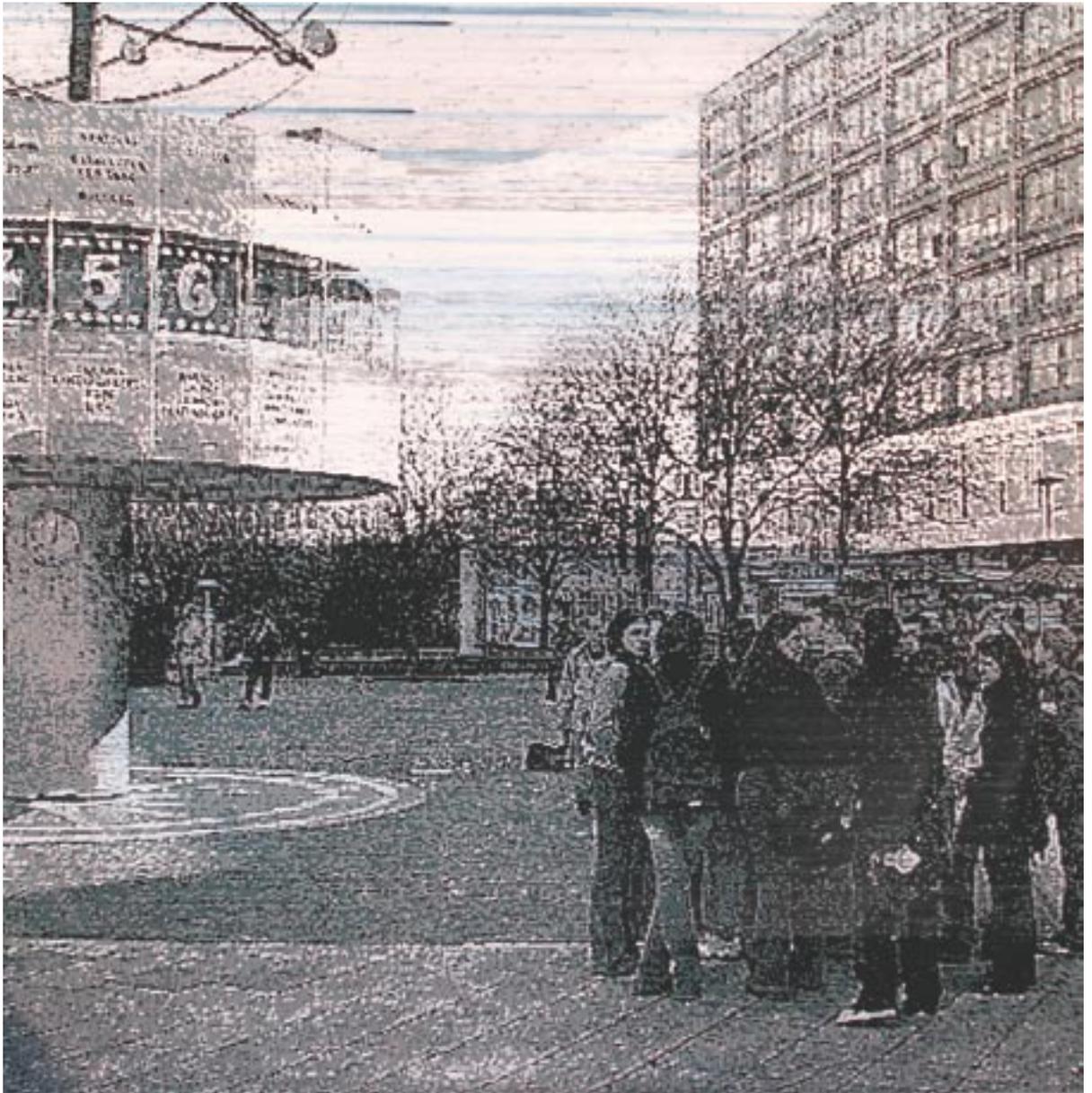
paintings render visible the almost alchemistic process by which the data streams of the *information super-highway* are transformed back into palpable images. The residues of this process—the areas of smudged paint caused by “imperfectly” working painting machines—remind us of the fact that the perception of reality requires an active effort. Bär’s images are not static. They flicker, scintillate, vibrate, hiss, pulsate. The alchemistic combustion continues in the eye and the mind of the beholder. And just as in any alchemistic experiment that combustion is never entirely clean, never entirely controllable and never entirely without its dangers.





Moderne / Modernity, 2005. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 x 150 cm.

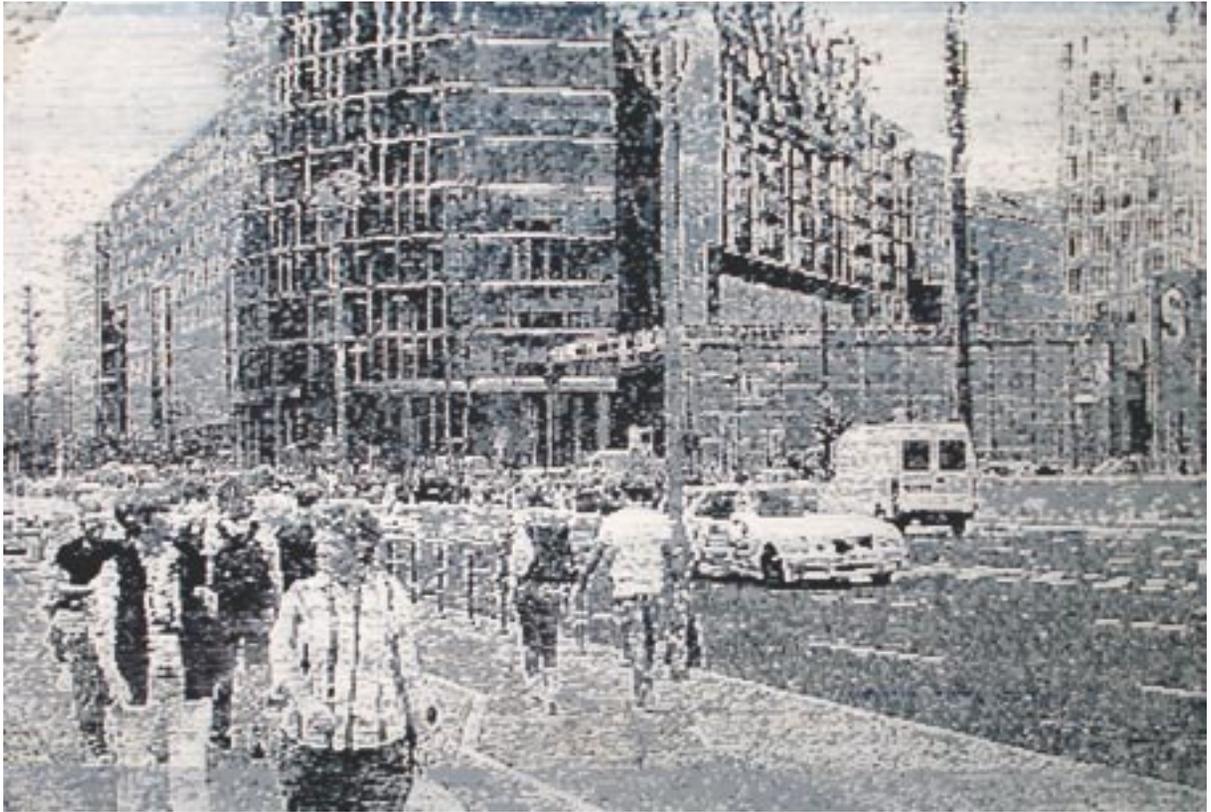




Alexanderplatz Berlin, 2006. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 150 x 150 cm. 47





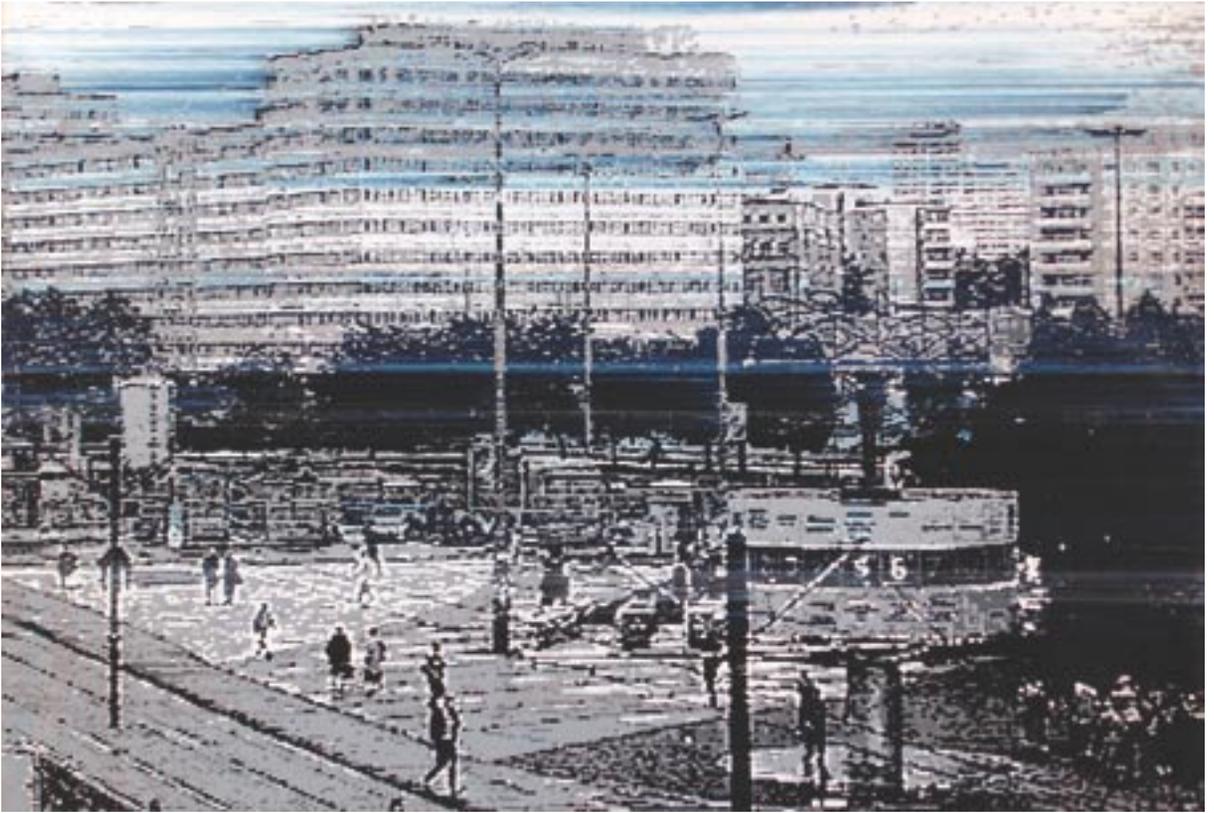


Potsdamer Platz Berlin, 2006. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 x 150 cm.

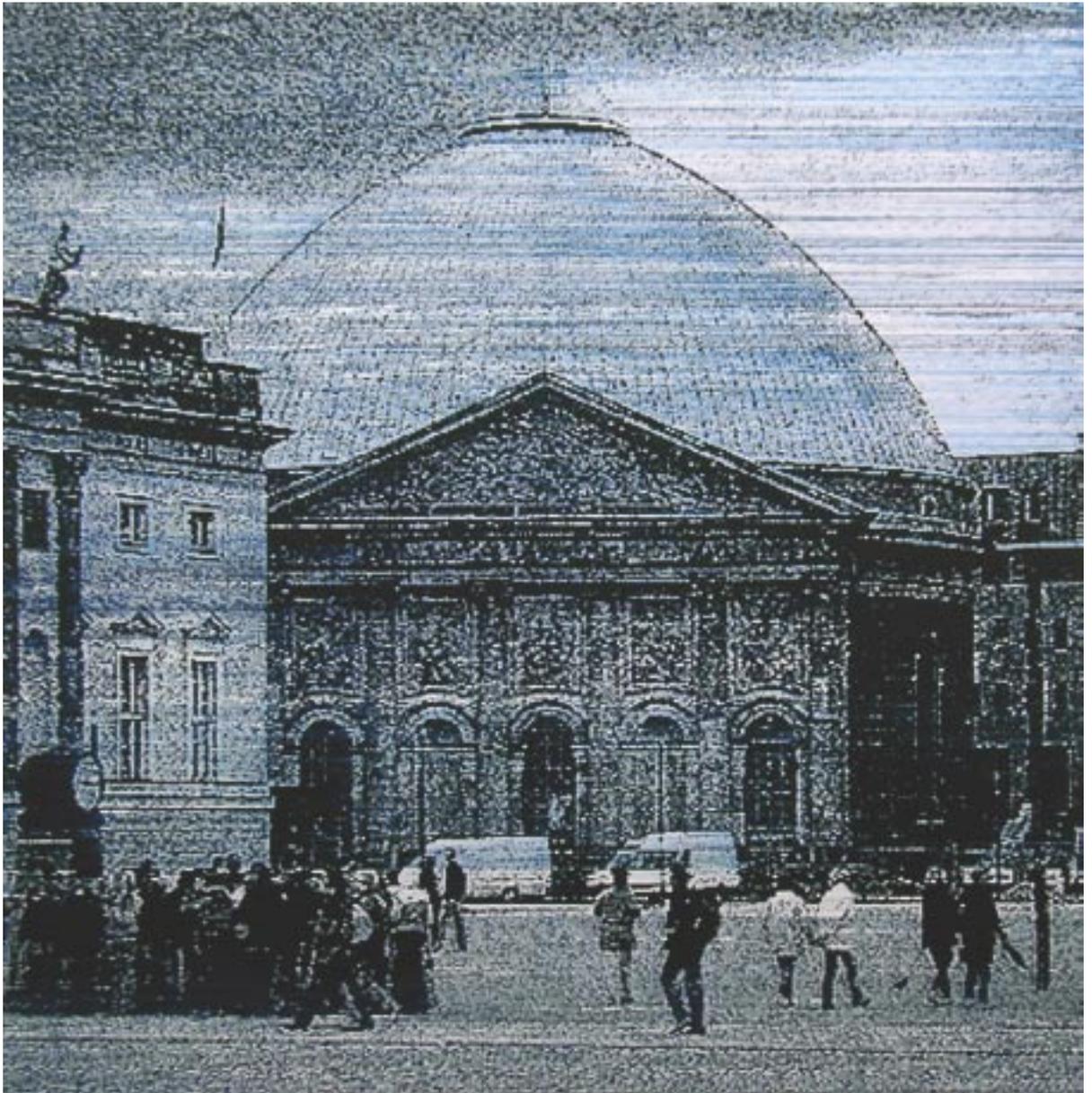
S./p.48/49: Ausstellungsansicht "567 Bilder" / Exhibition view "567 Paintings", Galerie Deschler, Berlin 2004:

Links/left: *Auguststraße*, 2004. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 300 x 500 cm (15 Teile/parts).

Rechts/right: *13x17 Berlin*, 2004. Öl auf Leinwand auf Sperrholzplatte/ Oil on canvas on plywood, 234 x 16 x 20 cm.



Alexanderplatz Berlin, 2006. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 x 150 cm. 51





Tucholskystraße Berlin, 2006. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 150 x 150 cm. 53

Parks und Landschaften
Parks and Landscapes



Parks und Landschaften

Heinz Stahlhut

Seit vielen Jahren schon beschäftigt sich Holger Bär mit automatisierter Bildproduktion: Mit selbst entwickelten Maschinen lässt er digitale Vorlagen Pixel für Pixel auf die Leinwand übertragen oder in Metallplatten stechen, die dann wie zum Druck eingefärbt werden, um die Vertiefungen sichtbar zu machen.

Trotz Fotografie und Computerkunst gehen für die meisten Kunstfreunde Kunst und Maschine immer noch nicht zusammen. Vorstellungen von Kunst als unmittelbarem Ausdruck eines unverwechselbaren Individuums stehen dem selbst in Zeiten von Genmanipulation und Second Life entgegen.

Dabei ist die mechanische Reproduktion von Kunst so alt wie die entscheidende Medienrevolution der Frühen Neuzeit. Denn als mit dem Buchdruck nicht nur Texte, sondern auch Bilder in weit größerer Zahl zugänglich gemacht werden sollten, entstanden mit Holzschnitt und Kupferstich Verfahren, deren Produkte das Original zwar nicht ersetzen, aber doch substituieren konnten.

Immerhin schon im späten 19. Jahrhundert entstanden Richtungen in der bildenden Kunst, die sich gegen überbordenden Geniekult und Originalitätsversessenheit wandten. So entwickelten die Künstler des Pointilismus als Reaktion auf den ihnen subjektiv und unwissenschaftlich erscheinenden Impressionismus eine Methode, gemäß der kurze Pinselschläge gleichmäßig auf der Leinwand verteilt wurden. Wirkte dieser kontrollierte Farbauftrag schon einem willkürlichen Schaffensprozess entgegen, so tat die Verteilung der Farbnuancen gemäß den Regeln des Komplementärkontrastes in dieser Hinsicht ein Übriges.

Doch erst das 20. Jahrhundert mit seinen egalitären Tendenzen in der Kunst sollte den Versuch der Ersetzung des Künstlerindividuums bringen. Nicht allein zeigten sich Künstler wie die Futuristen, Marcel Duchamp (1887–1968) oder Fernand Léger (1881–1955) begeistert von der kühlen, präzisen Schönheit der Maschine, die sie weit höher schätzten als alle Kunstwerke in den Museen der Welt. Darüber hinaus begannen sie das Kunstwerk vor allem in seinem Konzept verwirklicht zu sehen, dessen Realisierung man getrost anderen überlassen konnte: László Moholy-Nagy (1895–1946) beispielsweise „schuf“ 1922 sein *Telefon Bild EM 2*, indem er Maße, Farbigkeit und Materialien des geplanten Werks telefonisch einer Person übermittelte, die dieses dann nach seinen Angaben ausführte.

An diese Vorgaben konnten Künstler wie Robert Rauschenberg (1925–2008) und Billy Klüver (*1927) mit programmatischen Initiativen wie „E.A.T.“ (Experiments in Art and Technology) anknüpfen, als sie versuchten, neue Alltagstechnologien für die bildende Kunst fruchtbar zu machen. Andere wie Giuseppe Pinot-Gallizio (1902–1964) mit seiner „Pittura industriale“ und vor allem Jean Tinguely (1925–1991) mit seinen „Méta-Matics“, Zeichenmaschinen, mit denen Galerie- und Museumsbesucher selbst gestisch-abstrakte Gemälde produzieren konnten, ironisierten die damals vorherrschende gestische Abstraktion des Informel und Tachismus mit ihrer Betonung der persönlichen Handschrift





und stellen ihr eine neue, den Gegebenheiten der modernen Industriegesellschaft gemäße Kunst gegenüber.

Holger Bär's Malmaschinen stehen also durchaus in einer langen Traditionslinie, was sich im Übrigen auch an ihren Produkten, den „digital paintings“ zeigen lässt. Denn wie in den Werken seiner „Ahnen“ sind auch die Motive von Bär's Gemälden wie *Landschaft bei Magdeburg* (2008) und *Landschaft (Wiese)* (2009) von ausgesuchter Banalität. Darin äußert sich die Nähe zu den Bildmotiven von Realisten und Impressionisten des 19. Jahrhunderts, aber auch beispielsweise zu denen Andy Warhol's (1928 – 1987). Dies verdankt sich nicht allein der Tatsache, dass Bär wie Warhol auf den kollektiven, gewissermaßen autorlosen Bilderschatz der Massenmedien wie Zeitschriften oder World Wide Web zurückgreift und aus dessen Untiefen seine Vorlagen bezieht. Ihre gesuchte Banalität lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters von Fragen des Gegenstandes und der Komposition, die sich hier meist einem anonymen Bildproduzenten und einem ganz beiläufigen Ereignis verdanken, auf solche der Malerei selbst; nicht um das Was, sondern um das Wie – die künstliche Bilderzeugung und ihre Implikationen für den Kunstbegriff – geht es hier.

In seinen jüngsten Arbeiten hat Holger Bär sich die Motive Natur und Landschaft vorgenommen, zu denen seine Malerei nun besonders im Gegensatz zu stehen scheint. In Wahrheit jedoch bildet die automatisierte Bilderzeugung in zweifacher Hinsicht eine Analogie zur grundsätzlichen Künstlichkeit von Landschaft.

Denn erstens gibt es auf der Erde kaum mehr Flecken, in denen die Natur unberührt von menschlichen Eingriffen zu finden ist, sondern diese ist zumeist schon von Menschenhand überformt. Hierfür sind just die Parklandschaften aus aller Herren Länder – wie *Park (American)*, *Park (Chinese)* und *Park (Deutsch)* – ein hervorragender Beleg, die Bär sicherlich nicht umsonst in so großer Zahl in sein Bildrepertoire aufgenommen hat. Gerade wenn sie in der Tradition des Englischen oder auch des ostasiatischen Gartens stehen, sollen diese Parklandschaften möglichst natürlich erscheinen – ein Effekt, der sich aber gerade besonders rigider Gestaltung verdankt.

Zweitens ist die Landschaft – als künstlerische Gattung und somit immer schon als Bild komponiert – ebenfalls ein menschliches Produkt. Dies lässt sich an Beispielen wie *Gebirgslandschaft (Königssee)* und *Alpenlandschaft* (2010) hervorragend veranschaulichen. Wer immer diese Fotografien aufgenommen hat, die Bär als Vorlage gedient haben, hat nicht allein durch die Wahl des Motivs (Barockkirche oder Gebetssäule vor Gebirgshintergrund) der dargestellten Landschaft eine ganz bestimmte Bedeutung zugeschrieben. Darüber hinaus war er in der Wahl seines Motivs längst nicht so frei, wie er vielleicht meinte. Vielmehr hatte er die ganze Last der (Bild)Tradition der Bergdarstellung von Caspar David Friedrich über Ferdinand Hodler bis zur Billigpostkarte im Nacken, die seinen Blick lenkte, ihn gar nichts Anderes als das schon Bekannte sehen und sein ihm so einzigartig erscheinendes Bild wieder nur zur bloßen Dutzendware werden ließ.

Noch stärker als in seinen vorangegangenen „digital painting“-Serien mit Motiven aus Pornografie oder Großstadtszenerie ist es Holger Bär mit seinen jüngsten Landschaften gelungen, Motiv und Ausführung, Inhalt und Technik zur Übereinstimmung zu bringen.



Landschaft bei Magdeburg / Landscape by Magdeburg, 2008. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 75 x 100 cm.
S./p.58/59: *Landschaft (Wiese) / Landscape (Meadow)*, 2009. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 x 150 cm.



Parks and Landscapes

Heinz Stahlhut

Holger Bär has been involved with automated image production for many years: using machines developed by himself he transposes, pixel by pixel, digital images onto the canvas, or engraves them on metal plates that are then treated with color as if to print, to render visible the indentations.

Despite photography and computer art, most art lovers can still not mentally reconcile art and machine. Notions of art as immediate expression of a unique individual run counter to this combination, even in the age of genetic engineering and Second Life.

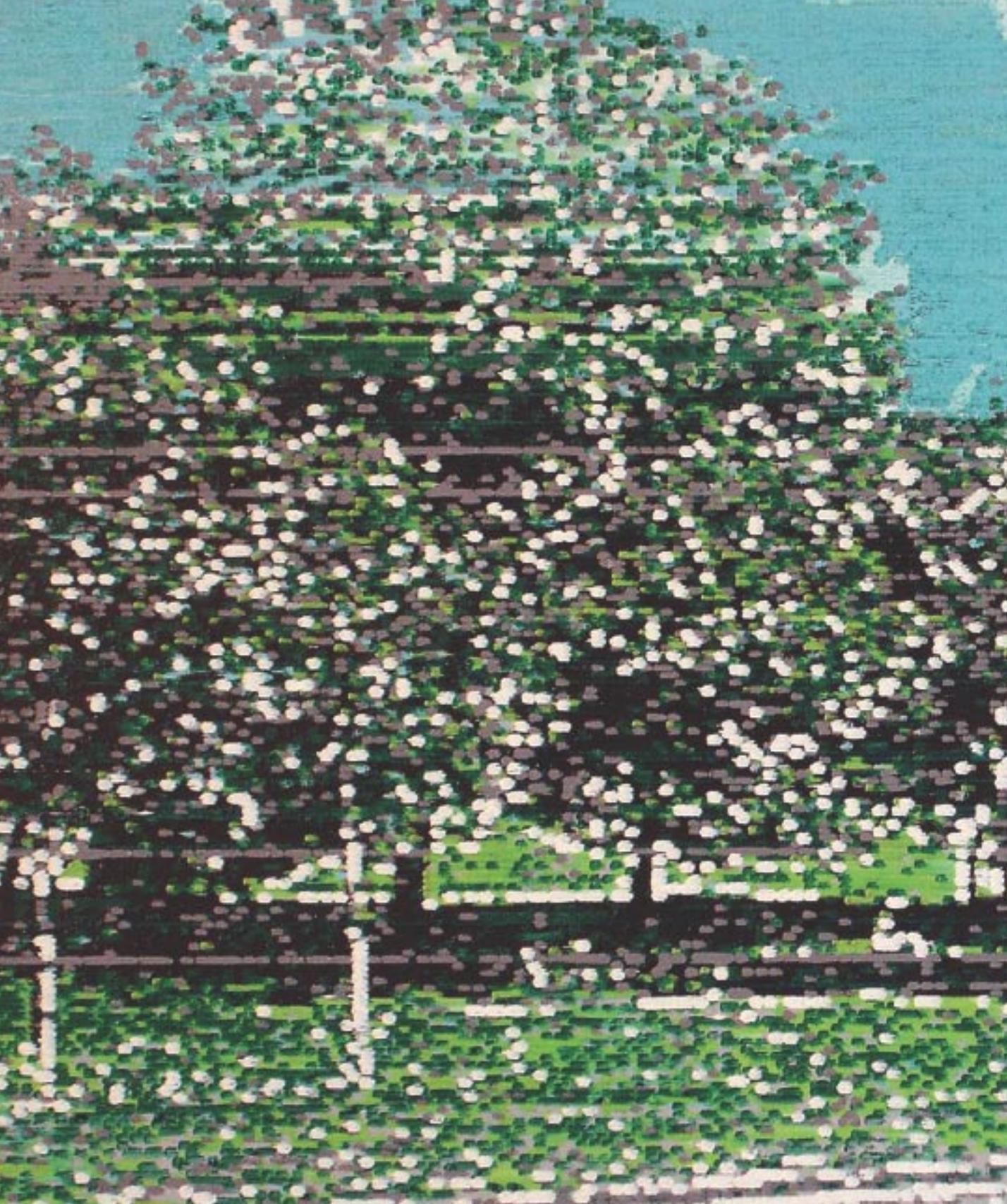
The mechanical reproduction of art, however, is as old as the decisive media revolution of the early modern period. For when not just texts but also images became available in large numbers through printing, the processes of wood-cutting and copper engraving produced results that could serve as a substitute for the originals, even though they could not replace them.

But as early as the late 19th century movements developed in the visual arts that were opposed to the excessive cult of the genius and the obsession with originality. In reaction to the perceived subjectivity and lack of scientific validity of Impressionism the artists of Pointillism, for instance, developed a method of evenly distributing short brushstrokes on the canvas. This controlled manner of applying paint already worked against an arbitrary creation process. This effect was further enhanced by distributing hues according to the rules of complementary contrast.

But it was only the egalitarian tendencies of the 20th century that spawned the attempt to replace the individuality of the artist altogether. Artists like the Futurists, Marcel Duchamp (1887–1968), or Fernand Léger (1881–1955) not only enthusiastically celebrated the cool, precise beauty of the machine, according it higher esteem than all the works of art in the museums of the world. They moreover saw the value of the work of art first and foremost in its concept, not hesitating to leave its realization up to someone else. In 1922 László Moholy-Nagy (1895–1946), for instance, “created” his *Telephone Image EM 2* by transmitting measurements, colors and materials of his planned piece by phone to the person who then executed his instructions to produce the work.

Artists like Robert Rauschenberg (1925–2008) and Billy Klüver (*1927) later extended this with programmatic initiatives such as “E.A.T.” (Experiments in Art and Technology) where they attempted to integrate new everyday techniques into the visual arts. Others such as Giuseppe Pinot-Gallizio (1902–1964) with his “Pittura industriale,” and above all Jean Tinguely (1925–1991) with his “Méta-Matics,” drawing machines that allowed the gallery or museum visitor to create his own gestural-abstract painting, ironically subverted the then dominant gestural abstraction of Art Informel and Tachisme, with its emphasis on personal handwriting, and confronted it with a new art in accordance with the conditions of the modern industrial society.

Holger Bär’s painting machines are therefore part of a long tradition. This can also be demonstrated in their products, the “digital paintings.” Just like in the works of his “predecessors,” the subject





matter of Bär's paintings such as *Landscape by Magdeburg* (2008) and *Landscape (Meadow)* (2009) are of choice banality. This betrays their proximity to the motives chosen by 19th-century Realists and Impressionists, but also to those of e.g. Andy Warhol (1928–1987). This is not merely due to the fact that Bär, like Warhol, takes recourse to the collective, as it were authorless image depository of mass media to cull his compositions from the detritus of magazines or the World Wide Web. Its choice banality diverts the attention of the beholder away from questions of content and composition—in this case usually due to an anonymous image maker and a completely incidental event—and redirects it to that of painting itself. What is relevant here is not the What, but the How: the artificial image creation and its implications for the notion of art.

In his most recent works Holger Bär has taken on the subject matter of nature and landscape, themes to which his painting seems to be diametrically opposed. In truth, however, the automated image production in two ways forms an analogy to the fundamental artificiality of landscape.

First of all, there is hardly a place left on earth where nature has not been disturbed by human intervention. In most cases, nature has already been altered by man. This is perfectly demonstrated by the park landscapes from various countries—such as *Park (American)*, *Park (Chinese)*, and *Park (German)*—that Bär has certainly not included without a reason in such large numbers in his image repertoire. Especially if they are in the tradition of the English or East Asian garden these park landscapes are meant to appear as natural as possible, but this is an effect that is owed to particularly rigid shaping and pruning.

Secondly, the landscape—as an artistic genre and as such always already composed as an image—is also a human product. Paintings such as *Mountain Landscape (Königssee)* and *Alps Landscape* (2010) are perfect examples of this. Whoever has taken the photographs serving as the basis of Bär's paintings has not only given the depicted landscape a very specific meaning through choice of subject matter (a baroque church or wayside shrine with mountain backdrop). He has also been far less free in his choice than he probably imagined. There is a whole (visual) tradition of the depiction of mountains, ranging from Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler all the way to the cheap postcard, that weighed on him, informed his vision and prevented him from seeing anything that was not already familiar, thus turning his seemingly unique image into just another run-of-the-mill product.

Even more than in his previous “digital painting” series with subject matter culled from pornography or urban scenery Holger Bär, in these most recent landscapes, has managed to bring into accordance subject matter and execution, content and technique.

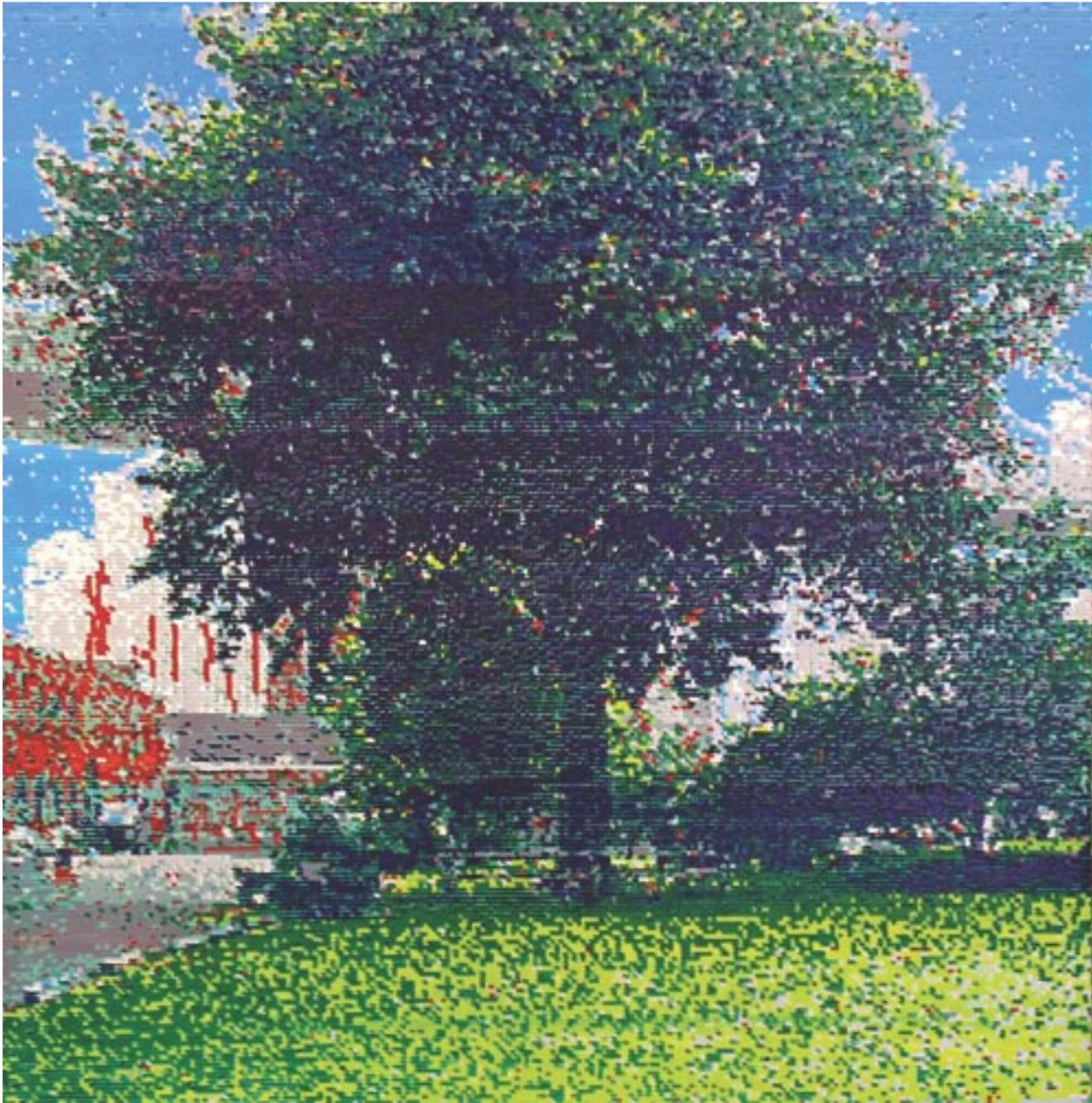














Stiche / Engravings



Straße am Park / Street by the Park, 2008.

76 Öl auf gestochener Aluminiumplatte / Oil on aluminum engraving, 50 x 50 cm.

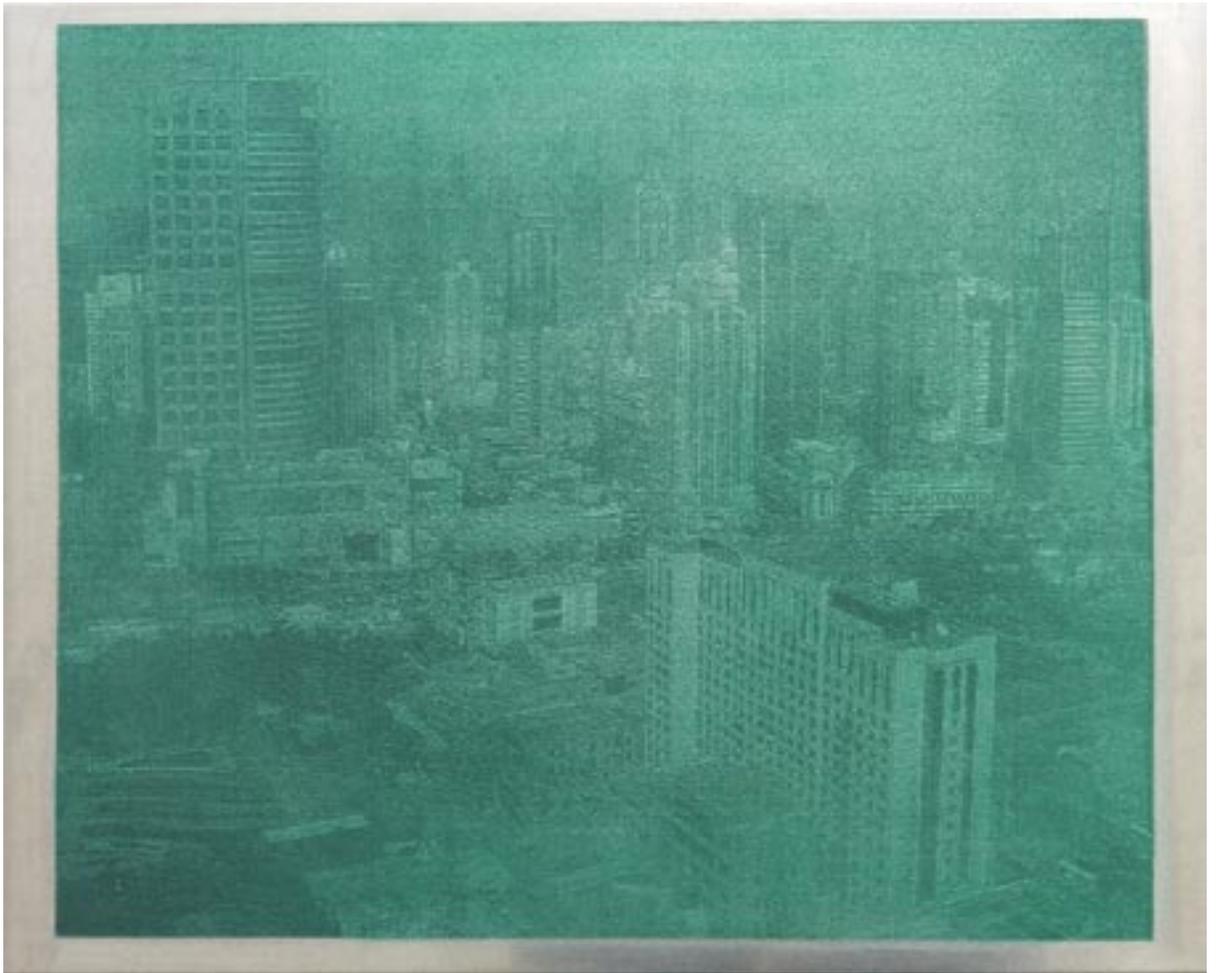
Maschinengestochene Stiche / Engravings done by machine

2007 begann Holger Bär damit, eine Maschine für das Erstellen von Metallstichen zu entwickeln. Die Maschine ähnelt im Prinzip und im Aufbau den Malmaschinen und wird ebenso wie diese durch ein spezielles Computerprogramm gesteuert. Doch statt eines farbgefüllten Pinsels, der auf Leinwand oder Papier malt, kommt nun eine Stahlnadel zum Einsatz. In einem Verfahren, das der Technik des Kupferstichs vergleichbar ist, wird das Motiv als winzige punktuelle Vertiefungen dicht an dicht in eine Aluminiumplatte gestochen, die anschließend mit Ölfarbe eingerieben wird, als wolle man mit der Platte drucken. Anders als beim traditionellen Kupferstich wird die gestochene Platte jedoch nicht als Druckplatte eingesetzt, sondern selbst als fertiges Werk ausgestellt und ist in jedem Fall ein Unikat.

Das Verfahren ist sehr aufwendig. Die gestochenen Platten sind deshalb im Vergleich zu den Leinwandarbeiten viel kleiner, sie messen bislang nur 32x40 cm oder 50x50 cm. Durch die in Metall gestochenen Vertiefungen und den Farbauftrag ergibt sich jedoch eine sehr interessante visuelle Wirkung, die sich je nach Betrachtungswinkel unterscheidet. Fotografische Abbildungen der Metallplatten können deshalb nur einen annähernden Eindruck vermitteln, nicht jedoch die besondere Faszination der Arbeiten wiedergeben.

2007 begann Holger Bär damit, eine Maschine für das Erstellen von Metallstichen zu entwickeln. Die Maschine ähnelt im Prinzip und im Aufbau den Malmaschinen und wird ebenso wie diese durch ein spezielles Computerprogramm gesteuert. Doch statt eines farbgefüllten Pinsels, der auf Leinwand oder Papier malt, kommt nun eine Stahlnadel zum Einsatz. In einem Verfahren, das der Technik des Kupferstichs vergleichbar ist, wird das Motiv als winzige punktuelle Vertiefungen dicht an dicht in eine Aluminiumplatte gestochen, die anschließend mit Ölfarbe eingerieben wird, als wolle man mit der Platte drucken. Anders als beim traditionellen Kupferstich wird die gestochene Platte jedoch nicht als Druckplatte eingesetzt, sondern selbst als fertiges Werk ausgestellt und ist in jedem Fall ein Unikat.

Das Verfahren ist sehr aufwendig. Die gestochenen Platten sind deshalb im Vergleich zu den Leinwandarbeiten viel kleiner, sie messen bislang nur 32x40 cm oder 50x50 cm. Durch die in Metall gestochenen Vertiefungen und den Farbauftrag ergibt sich jedoch eine sehr interessante visuelle Wirkung, die sich je nach Betrachtungswinkel unterscheidet. Fotografische Abbildungen der Metallplatten können deshalb nur einen annähernden Eindruck vermitteln, nicht jedoch die besondere Faszination der Arbeiten wiedergeben.

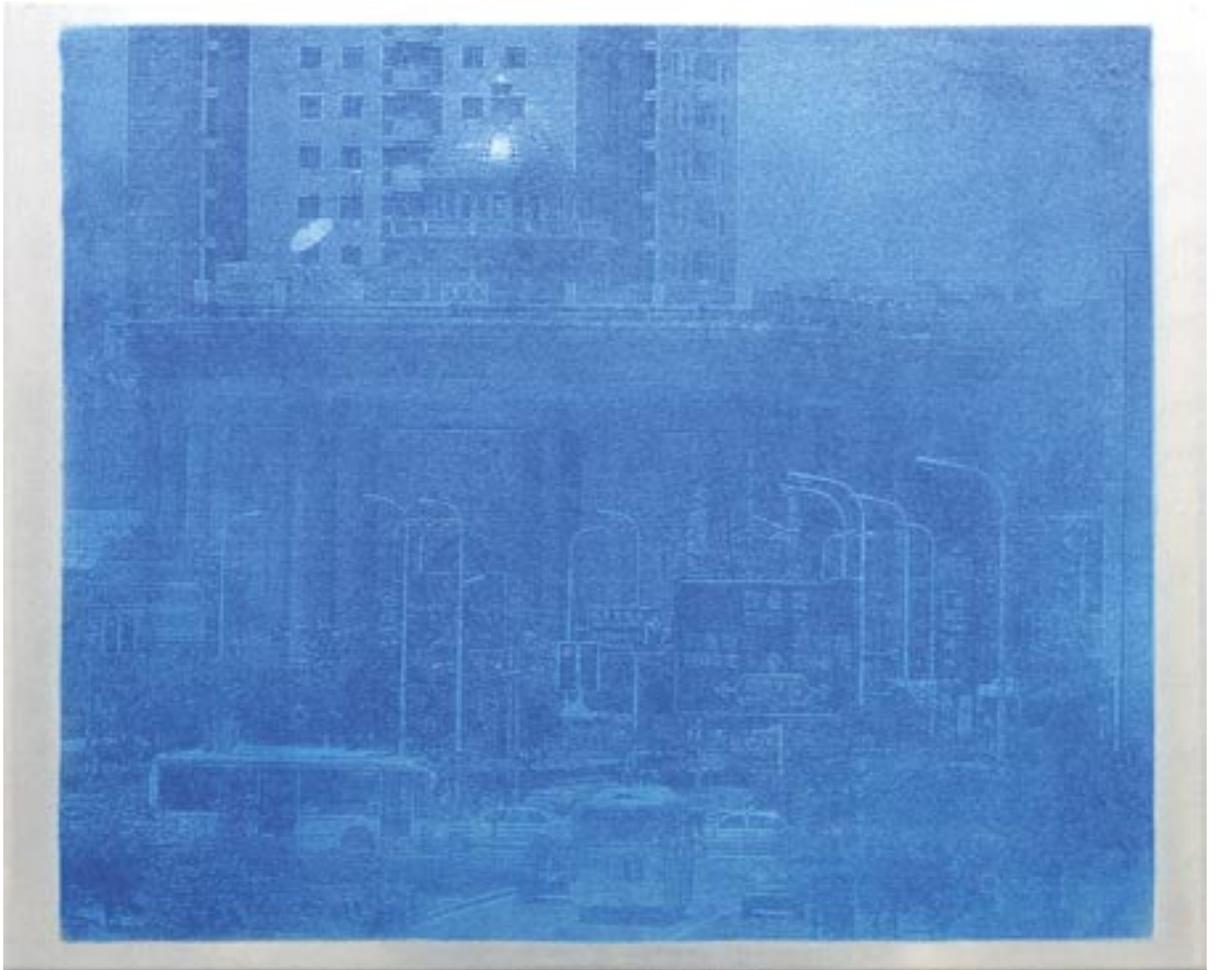


Shanghai, 2007.

78 Öl auf gestochener Aluminiumplatte / Oil on aluminum engraving, 32 x 40 cm.



New York Central Park, 2009.
Öl auf gestochener Aluminiumplatte / Oil on aluminum engraving, 32 x 40 cm.



Beijing, 2007.

80 Öl auf gestochener Aluminiumplatte / Oil on aluminum engraving, 32 x 40 cm.



Seoul, 2007.
Öl auf gestochener Aluminiumplatte / Oil on aluminum engraving, 32 x 40 cm. 81

Ausstattungsverzeichnis / List of Exhibitions

Einzelattstellungen / Solo Exhibitions

(C) mit Katalog / with catalogue

- 2010 Parks and Landscapes, Galerie Deschler Berlin
2006 Preußisch Blau Berlin, Galerie Deschler (C)
art Karlsruhe 2006 (one-man-show)
2001 Digital Paintings, Hoffmann Gallery Paris
Installation Wie Maschinen Menschen sehen (Sensorik), Art Frankfurt
2000 Wie Maschinen Menschen sehen, Galerie Deschler Berlin
Wie Maschinen Menschen sehen, Museum Bochum (C)
1999 Digital Painting, Zeppelinmuseum Friedrichshafen
1998 Private Portraits, Galerie Incontro, Eitorf
SPACE-ICONS, Zeppelinmuseum Friedrichshafen
SPACE-ICONS, Galerie Rössler, Munich (C)
SPACE, Galerie Deschler, Berlin (C)
Ikonen der Malerei, Galerie Rössler Ravensburg
1997 Digital Painting und cybernetische Objekte, FESTO auf der Hannovermesse
Digital Painting, Galerie Deschler, Berlin
1996 Digital Painting, Zif Bielefeld und Galerie David Bielefeld
Pferde, Rennbahn Munich, Riehm
1995 Von Adam bis Venus, Ikonen der Malerei, Galerie Rössler, Munich
art multiple, Sonderstand Installation Robot II, Düsseldorf
Installation Robot II, Art 95 Zurich
Installation Robot II, Kunstmesse Dresden
Installation Robot II, Art Frankfurt
1994 Künstler und Vernissage, Kunsthistorisches Institut, Universität Wuppertal
art multiple, Sonderstand, Düsseldorf
Digital Paintings, Galerie Rössler, Munich
Digital Paintings, Kunstverein ACUD, Berlin
1993 Digital Paintings, Galerie CULT, Vienna
Digital Paintings, Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf
Medien-Monster, Museum für Holographie und Neue Medien, Cologne Pulheim
1992 Digital Paintings, Andy Warhol, Blumen & Hubschrauber, Galerie Charchut & Werth, Düsseldorf
1991 Digital Paintings, Andy Warhol, Blumen & Hubschrauber, Galerie Sakschewski, Wuppertal (C)
Digital Paintings, Andy Warhol, Blumen & Hubschrauber, Hewlett Packard, Stuttgart
Digital Paintings, Galerie Sakschewski, Berlin
1990 Maschinenmalerei, Galerie Gudrun Boncz, Stuttgart

Gruppenattstellungen und Messebeteiligungen / Group Shows and Art Fairs

- 2009 Summer Setting, Galerie Deschler, Berlin
2008 Summer Setting, Galerie Deschler, Berlin
2007 Technical Matters, Galerie Deschler, Berlin
2006 Spiel mit Technik, Deutsches Technikmuseum Berlin, Berlin (C)
THIS BALL IS SQUARE – Everything You Always Wanted To Know About Fußball, Galerie Deschler, Berlin
Fine Art Cologne

2005 Art Cologne, 2005
10 Jahre – Künstler der Galerie, Galerie Deschler, Berlin
art Karlsruhe

2004 FIAC, Paris
BERLINERLISTE, Berlin
Holger Bär & Salomé - 567 Bilder, Galerie Deschler, Berlin (C)
All about... Berlin 2, Positionen gegenwärtiger Malerei, Munich
art Karlsruhe

2003 ARTFAIR, Installation Malmaschine, Cologne
MICHAEL BADURA HOLGER BÄR WOLFRAM ODIN, Galerie Deschler, Berlin

2002 Art Frankfurt
Kunst nach Kunst, Neues Museum Weserburg, Bremen (C)
Art Forum Berlin

2001 Schnittstelle Malerei, Kunstverein Hamburg (C)
Portraits, Galerie im Park, Bremen (C)

2000 Freedom of Choice, zus. mit Gerhard Kehl, Galerie Deschler, Berlin (C)

1999 Freedom of Choice, zus. mit Gerhard Kehl, Kunstverein Lübbecke (C)

1998 Galerie Deschler, Berlin
Tete a tete, Galerie Incontro, Eitorf
Wunder der Schöpfung, Galerie Cornelia Priess, Hannover
Full house, Galerie David, Bielefeld
Kunstmarkt Dresden, Galerie Deschler, Dresden
Europa, besteige den Stier !, Kunstverein Bad Salzdetfurth (C)

1997 Galerie Deschler, Berlin
Das Kleine Format, Galerie Incontro, Eitorf
Feuer, Galerie O.Ahlers, Cöttingen
Endstationen, Städtische Galerie, Paderborn (C)
PORTRAIT im 20. Jahrhundert, Raab Galerie, Berlin

1996 ART COLOGNE, Galerie Rössler Munich, Galerie David Bielefeld
Bildermarkt, Leipzig
Medien-Monster, zus. mit W. Zach Lichthaus, Bremen
Querbeet, Galerie Grahn, Mönchengladbach
Zoworka, Rogge, Bär,...Vermeer, Galerie Rössler, Munich (C)
Kunstmarkt Dresden
Zoworka, Rogge, Bär,...Vermeer, Suermondt Ludwig Museum Aachen (C)
Zoworka, Rogge, Bär,...Vermeer, Galerie Grahn, Mönchengladbach (C)

1995 Figurative Positionen, Galerie Rössler, Munich

1994 Pflanzen en Bloomen, Kunstverein ACUD, Berlin
MEDIUM 3, Trench Art Festival Sf. Georghe, Rumänien (C)

1993 trug und traum, Museum für Holographie und Neue Medien, Berlin
Mediale, Prisma-Preis, Hamburg (C)

1992 ZONE REALITY, Galerie Sakschewski, Berlin
trivial machines, Karl-Ernst-Osthaus Museum, Hagen (C)

1991 ComputerArt, Heureka, Zurich
ARTWARE, Dortmund

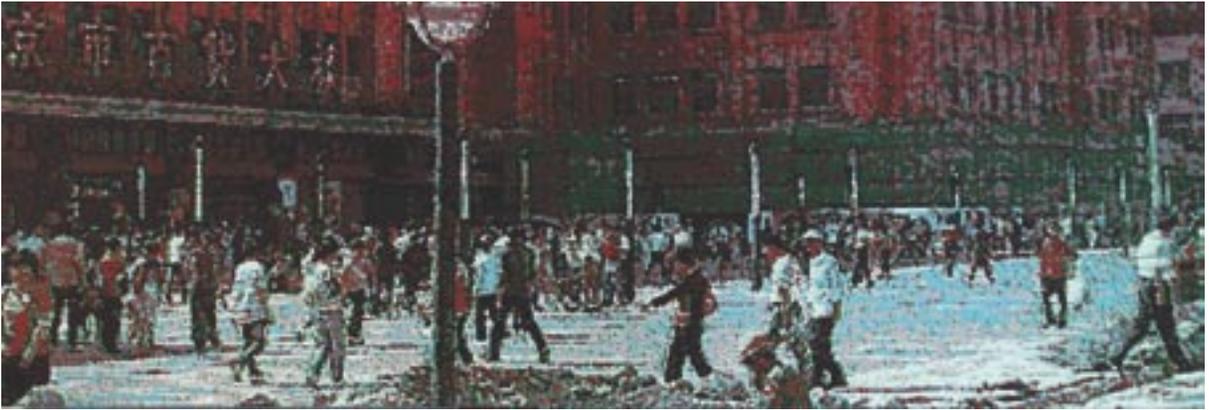
1990 Digital Paintings, European Media Art Festival, Osnabrück (C)
Sommeratelier, Hannover (C)

1989 No-Budget Filmfestival, Hamburg

1988 Sonderposten Hofaue, Wuppertal

1986 Postnukleare Aktionstage, Wuppertal

1985 Galerie Sirene, Wuppertal



Einkaufsstraße (Peking) / Shopping Street (Beijing), 2009. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 50 x 150 cm.

Biografische Angaben / Biographical Information

Holger Bär wurde 1962 in Wuppertal geboren. Während seines Studiums an der Universität Wuppertal von 1986 bis 1989 bei Prof. Michael Badura, Fachbereich Malerei, entstehen die ersten "digital paintings".

1987–1989	Planung und Programmierung der ersten Malmaschine.
1994	Entwicklung eines mobilen, pneumatischen Roboters.
1996–1997	Entwicklung einer pneumatischen Malmaschine mit drei getrennten Pinselköpfen.
1995–	Entwicklung von sechsbeinigen, autonomen Kleinrobotern mit „eigener Intelligenz“.
2007–2008	Entwicklung einer Maschine zum Stechen von Bildern in Metall.
2010–	Umstrukturierung der Elektronik und Software aller Malmaschinen.

Holger Bär was born in Wuppertal in 1962. While a student of Prof. Michael Badura at the Universität Wuppertal, Department of Painting, from 1986 through 1989, he creates his first "digital paintings."

1987–1989	Planing and programing of the first painting machine.
1994	Development of a mobile pneumatic robot.
1996–1997	Development of a pneumatic painting machine with three seperate brush-heads.
1995–	Development of six-legged autonomous small robots with "in-built intelligence."
2007–2008	Development of a machine for the engraving of images in metal.
2010–	Restructuring of the electronics and software of all painting machines.